GESCHICHTE DES NEUEREN DRAMAS: BD., 1. HÄLFTE. DAS NEUERE DRAMA IN FRANKREICH

Robert Prölss

Digitized by Google

809.2
P964
v.2

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Digitized by Google

Digitized by Google

ad. Stern.

Das

neuere Drama

in

Frankreich.

Von

Robert Prölß.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1881.

Digitized by Google

ad. Thom.

Das

neuere Drama

in

Frankreich.

Von

Robert Prölß.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1881.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Geſchichte

des

neueren Dramas.

Von

Robert Prölß.

Zweiter Band.

Erſte Hälfte.

Das neuere Drama in Frankreich.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthaſar Eliſcher).
1881.

Digitized by Google

Das

neuere Drama

in

Frankreich.

Von

Robert Prölß.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1881.

LEIPZIG

Digitized by Google

120459

Digitized by Google

Inhalt.

		Seite
I.	Entwicklung des nationalen Geiſtes in Politik, Sprache und Dichtung	1— 12
II.	Entwicklung des Dramas bis zum Auftreten Corneille's	12— 48
III.	Pierre Corneille und die zeitgenöſſiſchen Dramatiker bis Racine	48—113
IV.	Racine und die zeitgenöſſiſchen Tragiker	114—146
V.	Die Entwicklung der Bühne und der Schauſpielkunſt im 17. Jahrhundert	147—173
VI.	Molière und das Luſtſpiel bis zum Schluſſe des 17. Jahrhunderts	173—233
VII.	Entwicklung der franzöſiſchen Oper	234— 261
VIII.	Die Tragödie im 18. Jahrhundert bis zur franzöſiſchen Revolution	261—314
IX.	Das Luſtſpiel und Schauſpiel im 18. Jahrhundert bis zur franzöſiſchen Revolution	314—374
X.	Das Drama der Revolutions- und der Kaiſerzeit	374—394
XI.	Entwicklung der Bühne und Schauſpielkunſt vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum Sturze des Kaiſerreichs	394—409
XII.	Die Tragödie im 19. Jahrhundert	409—448
XIII.	Das Luſtſpiel und das ſociale Drama, ſowie ihre Nebenformen ſeit dem Kaiſerreich	448—477
XIV.	Das Bühnenweſen und die Schauſpielkunſt vom Sturze des Kaiſerreichs bis auf unſere Tage	477—498

Digitized by Google

Digitized by Google

Das neuere Drama in Frankreich.

I.

Entwicklung des nationalen Geistes in Politik, Sprache und Dichtung.

Entwicklung der nationalen Einheit. — Centralisation des französischen Geistes. — Entwicklung der Sprache. — Entwicklung des Skepticismus. — Kirchliche Reaction. — Gleichzeitiger Einfluß der Renaissance. — Unterdrückung der mittelalterlichen Spiele.

Im Gegensatze zu Italien hatte Frankreich schon früh, wenn auch erst nach längeren blutigen Kämpfen, seine nationale Einheit gewonnen, früher selbst noch als Spanien, doch nicht wie dieses in enger Harmonie und Verbindung mit der römischen Kirche, sondern in einem bestimmten Gegensatze zu dieser. Es war hierdurch der Grund zu einer dem Geiste des Mittelalters abgewendeten Richtung gelegt worden, in welcher sich der Geist einer neuen Zeit früher als in irgend einem anderen Lande ankündigte. An die Stelle der Herrschaft der Kirche wurde die Herrschaft der weltlichen Macht gesetzt. Wenn diese sich auch von der Kirche nicht lossagte, so hatte sie sich dieselbe durch Compromiß doch in fast allen weltlichen Dingen untergeordnet.

Schon Ludwig VI. (1108—1137) hatte sein Streben hauptsächlich auf die Centralisation seines Besitzes und die Einigung der französischen Stämme gerichtet; Philipp II. (1180—1223) aber den Grund zu der Macht und Einheit des französischen Staats durch Eroberung der englischen Provinzen, der Normandie, und anderer Gebietstheile, sowie durch kluge Benützung der Parlamente gelegt und ihm hierdurch das Uebergewicht im Rathe der europäischen Völker verschafft. Ludwig IX. eignete sich dann noch den Süden Frankreichs durch seine Einmischung in die Albigenserkriege an. Philipp IV. (1285—1314) benützte zur weiteren Stärkung der Macht und Unabhängigkeit des französischen Königthums den inzwischen erwachten,

den mittelalterlichen Satzungen und Einrichtungen abgewendeten Geist der neuen Wissenschaft, indem er einer rücksichtslosen Nützlichkeitslehre huldigte, Religion und Kirche zu einem bloßen Mittel des Staatswesens herabsetzte, die Centralisation der Regierung vervollkommnete und von den Einflüssen der Feudalität mehr und mehr befreite. Weniger erfolgreich waren zwar seine Nachfolger in ihren hierauf gerichteten Bemühungen, zumal es ihnen theilweise an den dazu nöthigen Eigenschaften, besonders an Charakterfestigkeit fehlte. Doch wurden den Engländern unter Karl VII. (1422—61) alle von ihnen noch in Frankreich innegehabten Besitzungen bis auf Guines und Calais entrissen. Dagegen verstand Ludwig XI. (1461—83) mit den Mitteln einer kalten, treulosen Politik sich nach Karl des Kühnen Tode eines großen Theils von Burgund zu bemächtigen, an welchem der Widerstand des unruhigen Adels bisher noch den kräftigsten Rückhalt gefunden, diese reiche Provinz mit der französischen Krone fest zu verbinden und den hohen Adel des Reichs auf heimtückische, grausame Weise zu Boden zu drücken. Auch Karl VIII. trug noch zur nationalen Einheit des Staates bei, indem er sich mit der Erbin des Herzogthums der Bretagne ehelich verband und auch diese Provinz auf friedliche Weise demselben einverleibte. Im Uebrigen war die Thätigkeit der Nachfolger Ludwigs XI. mehr durch die äußere Politik bestimmt, was hier nur insofern von Wichtigkeit ist, als es besonders durch die damit herbeigeführten Familienverbindungen des französischen Hofes mit den Höfen Italiens und Spaniens einen von diesen Ländern ausgehenden Einfluß auf die Entwicklung des französischen Geistes zur Folge hatte, der für die Sitten, den Geschmack, die Literatur der französischen Nation, daher auch für deren Drama von Bedeutung war.

Die Wirkungen dieser Einflüsse traten schon unter Ludwig XII. (1498—1515), noch mehr unter Franz I. (1515—47) hervor, der Wissenschaften, Poesie und Künste vielfach förderte und begünstigte, die sich überhaupt unter diesen beiden Königen in reicher und zum Theil volksthümlicher Weise entfalteten, wozu der Kampf Ludwigs XII. mit dem Papstthum und der erwachende protestantische und antikirchliche Geist wesentlich beitrugen. Die Entwicklung dieser Verhältnisse mußte natürlich der Ausbildung einer nationalen Literatursprache außerordentlich förderlich sein, und da Natur und Geist derselben nie ohne

Einfluß auf die Literatur eines Landes und Volkes und ihrer einzelnen Erſcheinungen ſein können, ſo ſoll ihr auch hier ein wenn ſchon nur flüchtiger Blick geſchenkt werden.

Die Römer fanden in Gallien drei durch Sprache, Gebräuche, und Sitten getrennte Völker vor;*) im Südweſten die Aquitaner, im Nordoſten die Belgen, zwiſchen ihnen inne die Gallier oder Celten. Die beiden letzten waren einander ſtammverwandt, wogegen die Aquitaner iberiſchen Urſprungs geweſen ſein ſollen. Außerdem hatte ſich noch im Süden die griechiſche Sprache und Bildung befeſtigt. Dieſe Sprachen verſchwanden aber unter dem Eindringen der Römer ſämmtlich als ſelbſtändige. Nur hier und da in den Gebirgen und entlegenen Gegenden mögen bis ins 6. Jahrhundert ſich Reſte von ihnen erhalten haben. Dagegen übten ſie auf die Bildung der neuen Landes- und Dialektſprachen einen wichtigen Einfluß aus; mehr als ſie aber freilich die Sprachen der im 5. und im 10. Jahrhundert eindringenden germaniſchen Völker, der Burgunder, Gothen und Franken. Diez hält es für möglich, daß ſich zunächſt eine einzige, gemeinſame Sprache durch ganz Gallien ausgebildet habe, natürlich mit den unvermeidlichen dialektiſchen Unterſchieden. Die beiden Mundarten, welche etwas ſpäter in Frankreich hervortraten, ſollen nach ihm im Weſentlichen aus gleichem Stoffe entſtanden ſein. Nur daß ſich die urſprüngliche Sprache im Provençaliſchen reiner erhalten habe. Dafür ſteht ſie in einer gewiſſen Verwandtſchaft zum Spaniſchen und Italieniſchen, mit denen ſie gewiſſe Sprachelemente theilt. Das Provençaliſche iſt diejenige romaniſche Sprache, welche am früheſten eine grammatikaliſche Form gewann. Die auf uns gekommenen galliſchen Wörter ſollen ſich faſt zur Hälfte im Franzöſiſchen, Provençaliſchen oder anderen romaniſchen Mundarten finden. Im Uebrigen enthält der franzöſiſche Sprachſtoff weniger lateiniſche, aber mehr deutſche Wörter als der ſpaniſche und italieniſche. Von den 930 deutſchen Wörtern, welche das etymologiſche Wörterbuch behandelt, beſitzt, nach Diez, Gallien allein 450 Wörter, die jedoch der nordfranzöſiſchen Sprache in größerem Umfange zukommen, als den ſüdlichen franzöſiſchen Sprachen, weil dieſen die aus dem Normanniſchen kommenden Wörter, die cymbriſchen und bretoniſchen, fehlen.

*) Ich folge hier Diez, Grammatik der romaniſchen Sprachen. Bonn 1870.

Der Einfluß, den dies auf den Geist der Nation und den ihrer Literatur ausgeübt hat, läßt sich am besten daraus erkennen, daß letztere bei aller Verschiedenheit uns doch näher als jede andere romanische steht. Francica hieß übrigens anfänglich nur die fränkische Sprache. Erst nach dem Untergange derselben vererbte der Name sich auf das Romanische des Nordens, obschon man unter Franzosen im Mittelalter nur die Bewohner von Isle de France verstand, die auch die Sprache am reinsten sprachen.

Wir sahen bereits, wie weit die Denkmale der französischen Sprache zurückreichen. Aus dem 11. und 12. Jahrhundert liegen nur das Alexiuslied, das Rolandslied und eine Uebersetzung der Psalmen, neben verschiedenen anderen Uebersetzungen vor, wogegen eine reiche poetische Literatur aus dem 12. und 13. Jahrhundert erhalten geblieben ist. Bis dahin reicht der mit dem Namen des Altfranzösischen bezeichnete Zeitraum. Das Mittelfranzösische fällt in die Zeit vom 14. Jahrhundert (in dem sich ein bedeutender Umschwung in den Flectionen der Sprache und in der Aussprache vollzog) bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Hier fängt die grammatische Literatur der Sprache an.

Die französischen Mundarten lassen sich auf drei große Zweige vertheilen, den normannischen, den picardischen und den burgundischen. Zu letzterem gehört auch der Dialekt von Isle de France, aus welchem die heutige Schriftsprache der Franzosen hervorging, was mit der Herstellung der nationalen Einheit und der Centralisation des politischen und des geistigen Lebens in der Hauptstadt zusammenhängt, zu welcher Paris seit 987 von Hugo von Capet erhoben worden war. Indem aber die Mundart von Isle de France zur allgemeinen und Hauptsprache gemacht wurde, war sie zur Aufnahme verschiedener Formen von den übrigen Mundarten des Landes gezwungen.

Buckle, in seiner Geschichte der Civilisation in England,*) ist der Meinung, daß Frankreich sich erst um ein ganzes Jahrhundert später als England auf eine bedeutendere Kulturstufe erheben konnte, weil hier der Skepticismus sich später als dort entwickelt habe. Er hält zwar mit Recht Montaigne für den ersten systematischen Skeptiker in

*) Henry Thomas Buckle's Geschichte der Civilisation in England. Deutsch von Arnold Ruge. 2. Aufl. Leipzig und Heidelberg 1864.

französischer Sprache; legt aber zu wenig Gewicht darauf, daß es schon lange vor diesem ausgezeichneten Denker, dessen Einfluß nur darum ein so außerordentlicher war, weil er der Skeptik zuerst einen allgemein verständlichen Ausdruck und eine weittragende Richtung auf das Praktische verlieh, kühne Männer gegeben hatte, welche, wenn auch noch in scholastischer Form, skeptische Ansichten in systematischer Weise vortrugen, sich aber freilich dabei der Sprache der Gelehrten bedienten, sowie daß bereits lange vorher volksthümliche Dichter in der Nationalsprache die Skepsis zu keckem Ausdruck gebracht hatten, wenn sie sich auch auf die Geistlichkeit und deren Anmaßungen einschränken, das Dogma der Kirche und den göttlichen Glauben aber unberührt lassen mußten. Die Wirkungen Montaigne's lassen sich daher auch daraus erklären, daß er bereits den Boden dafür vorbereitet fand. War doch Paris schon seit lange der Sitz einer freien, sich von der kirchlichen Bevormundung lossagenden und gegen den Geist der Scholastik gerichteten Philosophie gewesen. Hier entbrannte bereits im 11. und 12. Jahrhundert der Kampf zwischen Nominalisten und Realisten, der, wenn auch zum Schweigen gebracht, in anderer Form bald wieder aufloderte. Hier lehnte sich Abälard mit ungeheurem Erfolge gegen verschiedene der damals besonders hoch gehaltenen kirchlichen Dogmen auf. Hier lehrte Albert von Köln, hier Buridan, Occam, Peter von Ailly, welche letztere den Nominalismus wieder aufs Neue zur Geltung brachten, in dem, wie ich an anderer Stelle schon sagte, die Keime, die entscheidenden Gesichtspunkte und Grundsätze zu unserer ganzen neueren Philosophie liegen, die sich dann unter dem Einflusse der durch die Entwicklung der Naturwissenschaften gewonnenen Kenntnisse in verschiedenen Stadien aus ihnen entwickelt hat. Wie ungeheuer der skeptische Einfluß der nominalistischen Anschauungen und Lehren, wie allgemein deren Verbreitung damals schon war, läßt sich am besten daraus erkennen, daß es nach den, wenn auch wohl etwas übertriebenen Angaben des Marcus Mesennus zu Anfang des 15. Jahrhunderts, also schon 150 Jahre vor dem Erscheinen der Schriften Montaigne's, zu einer Zeit, da Paris etwa 300000 Einwohner zählte, 50000 Atheisten in dieser Stadt gegeben haben soll.

Auch halte ich diese Erscheinungen keineswegs nur für zufällig, vielmehr bin ich der Ansicht, daß Paris vorzüglich deshalb der Ausgangspunkt der freien Bewegung der Geister gewesen ist, weil es der

Mittelpunkt des ganzen französischen geistigen Lebens war und jene Erscheinungen im Allgemeinen in dem Naturell des französischen Geistes begründet liegen, der gegen Alles, was seine freie Bewegung einengt, reagirt; daher auch von hier von Zeit zu Zeit immer wieder mächtige, gewaltsame und epochemachende Bewegungen gegen die kirchliche oder staatliche Bevormundung desselben ausbrachen. Und dieser Geist trat damals auf allen Gebieten des Lebens, bei allen Ständen, vom einfachsten Bürger bis zum König hinauf, hervor. Er nahm jedoch im Süden des Reichs einen anderen Charakter als im Norden an. Dort trat er zunächst ernst und strafend in den Rügeliedern der ritterlichen Sänger, der Troubadours und Jongleurs, dann aber auch todesmuthig in den verzweifelten Kämpfen der Albigenser, denen sich das dortige Ritterthum anschloß, gegen kirchliche und religiöse Verfolgungssucht und in dem unerschrockenen Märtyrerthum beider vor den scheußlichen Ketzergerichten auf. Hier reagirte er dagegen nur in der Spottlust und Satire eines sich rüstig emporarbeitenden, seiner Kraft bewußten und in ihr sich genießenden Bürgerthums, welche sich gegen Alles kehrten, was mit der verstandesmäßigen Auffassung des Lebens und seiner Zwecke in Widerspruch stand. Hier trat er in den Disputations und Batailles, in den Dits und Sermons, in den Fabliaux und Romanen, in den weltlichen Theaterstücken des Rutebeuf und Adam de la Hale, vor allem in dem Roman du Renart, sowie später in dem von der Rose hervor. Auch fehlt es dabei nicht an Symptomen einer skeptischen Lebensauffassung. Konnte Villemain doch schon hierauf in dem Dit du croisé et du non croisé, zugleich aber darauf mit hinweisen, wie sehr die Dichter sich damals noch vorzusehen hatten, da dieses kleine Stück nur kurze Zeit nach der blutigen Unterdrückung der Albigenser geschrieben worden ist. Auch aus dem Schlusse der Ankündigung zu Jean-Bodel's Jeu de St. Niclas klingt, wie ich schon andeuten konnte, eine gegen den Wunderglauben gerichtete Skepsis leise hindurch. Später trat dieser Geist dafür um so zügelloser in den Liedern, den Farcen und Sotties der Dichter hervor.

Dies war nur möglich, weil es unter dem Schutze der weltlichen Macht, ja, wie unter Ludwig XII., ganz unmittelbar auf Veranlassung des Königs selber geschah. Die Könige Frankreichs hatten in Verfolgung ihrer auf die nationale Einigung und die Stärkung ihrer Souveränitätsrechte gerichteten Zwecke, sich immer unabhängiger vom

Klerus und deſſen römiſchem Oberhaupte zu machen gewußt, indem ſie die Selbſtändigkeit der nationalen Kirche, zu der ſchon Karl der Große den Grund gelegt hatte, fort und fort mehr erweiterten und feſtigten. Durch die auf den Concilen von Piſa, Konſtanz und Baſel von ihren Rechtsgelehrten und Staatsmännern verfochtenen Rechte und Grundſätze war aber auch die reformatoriſche Bewegung, welche die Geiſter ergriffen hatte, nicht wenig gefördert worden. Wie die franzöſiſchen Regenten den Zwecken der Politik und dem Staatsgedanken nicht ſelten ihr individuelles, religiöſes Empfinden hierbei zum Opfer brachten, denn nicht alle theilten die gewiſſenloſe, gegen religiöſe Dinge völlig indifferente Klugheit Philipp's IV., die meiſten von ihnen waren vielmehr von wahrer Frömmigkeit oder doch von mechaniſchem Bigottismus erfüllt, ſo bedienten ſie ſich auch dieſes reformatoriſchen Geiſtes nicht ſelten nur widerwillig zu jenen Zwecken. Eine Reaction gegen denſelben konnte um ſo weniger ausbleiben, falls es der Kirche gelang, ihr Intereſſe, wenn auch nur vorübergehend, mit jenen Staatszwecken der franzöſiſchen Machthaber in Einklang zu bringen. Dies war ſchon zur Zeit der Albigenſerkriege unter Ludwig VIII. und IX. geſchehen. Dieſe Verbindung des franzöſiſchen Königthums mit der Kirche, welche dem Staat zum Erwerb der Provence verhalf, hatte damals eine längere kirchliche Reaction zur Folge, welche noch tiefgreifender geweſen ſein würde, wenn das Papſtthum nicht kurze Zeit ſpäter ſo ſehr an Anſehen verloren und Ludwig IX. trotz ſeiner Frömmigkeit und trotz ſeiner Kreuzzüge gegen die Albigenſer, Sarazenen und Türken den Eingriffen und Herrſchaftsgelüſten der Geiſtlichkeit nicht ſo kraftvoll geſteuert hätte. So aber kam es, daß gerade zur ſelben Zeit, da die Kirche die Frohnleichnamsfeſte zu ihrer Verherrlichung einführte, verſchiedene der dramatiſchen Puys des nordweſtlichen Frankreichs einen weltlichen Charakter annehmen konnten. Es ſcheint jedoch, daß die Spiele derſelben keine längere Entwicklung hatten. Wenigſtens ſind die der zu Anfang des 14. Jahrhunderts von Philipp IV. privilegirten Bazoche von weſentlich anderer Art und anderem Charakter. Sie entſprachen aber dem Geiſte dieſes mit allen mittelalterlichen Traditionen brechenden und die Anmaßungen der Kirche der königlichen Autorität unterwerfenden Fürſten. Unter Carl VI. erhielten, wie wir ſchon wiſſen, auch die Enfans sans souci noch ein königliches Patent, das

ſie zu ihren übermüthigen ſatiriſchen Spielen autoriſirte. Wir ſahen, wie die Zügelloſigkeit derſelben häufigen Verboten begegnete, die aber unter gewiſſen Einſchränkungen immer wieder aufgehoben wurden. Ludwig XII. bediente ſich ihrer ſogar in ſeinem Kampfe gegen das Papſtthum. Doch gerade in jenem Pierre Gringoire, welcher einen ſo kecken rückſichtsloſen Ton dabei anſchlug, ſollte ſich zugleich der Rückſchlag veranſchaulichen, der ſich auch jetzt wieder, kurz nach dem Regierungsantritte Franz I. vollzog, da wir denſelben als einen ebenſo bereitwilligen Diener und Vertheidiger des kirchlichen Glaubens und des Papſtthums dann wiederfinden. (Siehe I. Th. S. 132.)

Unmittelbar nach dem Tode Ludwig XII. (1515) wurden die Spiele der Enfans sans souci unterſagt. Einem von Clement Marot, welcher vielleicht damals denſelben noch angehörte, an Franz I. gerichteten Bittſchreiben*) gelang es zwar, die Aufhebung des Verbots, aber nur unter großen Einſchränkungen zu erwirken, die ſpäter noch bedeutend verſchärft wurden. Dies fiel in die Zeit, da von Italien aus die Einwirkungen der Renaiſſance anfingen ſich in Frankreich geltend zu machen und allmählich einen völligen Umſchwung des Geſchmacks bewirkten. Es wurde theils durch die verwandtſchaftlichen Beziehungen des franzöſiſchen Hofs zu Mailand und durch die wenn auch nur vorübergehende Beſitzergreifung dieſes letzteren, ſowie auch Neapels, unter Ludwig XII., in Folge der Erbanſprüche, die dieſer auf beide Länder zu haben glaubte, theils durch ſeine Vermählung mit der Prinzeſſin Louiſe von Savoyen gefördert, welche auf die Regierung ihres Sohnes Franz I. großen Einfluß gewann. Doch ſcheint unter letzteem die Einwirkung der Renaiſſance auf die Literatur ſich hauptſächlich noch auf das Studium der griechiſchen und römiſchen Schriftſteller beſchränkt, die italieniſche Dichtung aber noch keinen zu ſichtbaren Einfluß ausgeübt zu haben. Gleichwohl wird man denſelben nicht unterſchätzen dürfen, da die hervorragendſten Schriftſteller Italiens damals ſchon ſicher in den gebildeten Kreiſen der franzöſiſchen Hauptſtadt bekannt waren. Schon die Univerſität mußte ja viele Italiener nach Paris ziehen, was für die Wechſelwirkung beider Länder von Wichtigkeit war. Hier ſtudierten ſchon Thomas

*) Es ſteht bei St. Beuve. Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au 16. siècle. Paris 1838. I. S. 258.

von Aquino und Brunetto Latini, der ſogar ſeinen Tréſor in franzöſiſcher Sprache hier ſchrieb. Daß italieniſche Schauſpieler (z. B. Ruino) bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Frankreich waren, Franz I. zu den Bewunderern Aretino's gehörte und Luigi Alemanni, deſſen Antigone 1533 in Lyon erſchien, mit großer Wahrſcheinlichkeit die Kenntniß der italieniſchen Dichter am Pariſer Hofe und in der Pariſer Geſellſchaft vermittelte, hat von mir ſchon berührt werden können. (I. Th. II. Hbbd. S. 98. 121 und 156.) Der italieniſche Einfluß auf den Geſchmack und die Ausbildung der bildenden Künſte in Frankreich ſteht dagegen ganz außer Zweifel.*) Die Berufungen Lionardo da Vinci's, der in den Armen Franz I. ſtarb, Andrea del Sarto's, Roſſi's, Primaticcio's, Ruggieri's, Fontane's, Bellini's und vieler Andrer ſprechen dafür ſchon allein. Doch auch an ſpaniſchen Einflüſſen fehlte es damals ſchon nicht, wozu in jüngſter Zeit das Verhältniß Franz I. zu Carl V., ſo wie die Beziehungen dieſes letzteren zu der Partei der Guiſen mit beitrugen.

Was der Einwirkung der italieniſchen Renaiſſanceliteratur und ihrer Verbreitung in Frankreich hindernd im Wege ſtand, war, daß hier die Geiſter von den Ideen der Reformation und überhaupt von den Intereſſen der Religion und Kirche zu mächtig ergriffen und bewegt waren. Auch war ihr das im Jahre 1516 abgeſchloſſene Concordat mit dem Papſte nicht günſtig, welches die Freiheiten der galliſchen Kirche ſo gut wie vernichtete und den Grund zu den furchtbaren Religionskriegen legte, welche die franzöſiſche Nation im 16. Jahrhundert zerreißen, eine Reaction in geiſtigen Dingen mit ſich führen, die Eigenthümlichkeit des franzöſiſchen Nationalgeiſtes für lange unterdrücken und daher auch auf die Entwicklung der Poeſie und insbeſondere des Dramas nachtheilig einwirken ſollten. Der Skepticismus, der ſich in Frankreich früher, als in allen andern Ländern geregt hatte, und der ſo recht eine eigenthümliche Seite des franzöſiſchen Geiſtes bildet, wurde für länger zum Schweigen gebracht, ſo daß es ſpäter allerdings den Schein gewann, als ob Montaigne denſelben hier zum erſten Male frei und offen und in ſyſtematiſcher Weiſe zum Ausdruck brächte.

Die Einſchränkungen, welche die Theaterfreiheiten unter Franz I.

*) Siehe darüber Capefigue, François I. et la renaissance.

erfuhren und die sich jedenfalls mit unter dem Einflusse der kirchlichen Reaction vollzogen, fanden also zur selben Zeit statt, da sich unter der Einwirkung der Renaissance ein neuer Kunstgeschmack vorbereitete. Während jedoch in Italien die mittelalterlichen Mysterienspiele in den großen Städten bereits so in den Hintergrund traten, daß Cecchi zu seiner Zeit (1518—57) sie schon misteri di zazzeri nennen konnte (s. S. 130. I. Th. 2. Hlbbd.), suchten die Passionsbrüder zu Paris im Winter 1540—41 denselben einen ganz neuen Aufschwung zu verleihen (s. ebend. S. 123). Nichtsdestoweniger oder vielleicht eben deshalb wurde ihnen ganz unmittelbar darauf verboten, während der hohen Feiertage und selbst noch an einigen Donnerstagen öffentlich Vorstellungen auf ihrem Theater zu geben. Ja im Jahre 1542 widersetzte sich der Procureur général trotz der dazu von Seiten des Königs und des Prévôt's von Paris erlangten Erlaubniß in der heftigsten Weise der Aufführung des Mystère du vieux testament. Der Protest hebt hervor, daß die Vorsteher dieses Theaters, als ganz ungebildete und in ihrem Fache ununterrichtete Leute von niederer Herkunft, bestehend aus einem Tischler, einem Gerichtsdiener, einem Tapezierer und einem Fischhändler, um die Aufführung des Mysteriums des Actes des Apôtres zu verlängern, ganz ungehörige Dinge in dasselbe aufgenommen und vor und nachher lascive Possen und Mummereien an- und eingefügt hätten, so daß diese Aufführung 6—7 Monate in Anspruch genommen und Störungen und Vernachlässigungen des Gottesdienstes, Erkaltung in Werken der Wohlthätigkeit, Ehebruch und grobe Sittenverletzungen, Scandale und Spöttereien aller Art zur Folge gehabt habe. Auch deutete diese Verordnung bereits die völlige Unterdrückung der Mysterienspiele an.

Es scheint zwar nicht, daß die Spiele der Passionsbrüder damals aufgehoben wurden; wohl aber führte 1543 die Abtragung des Hôtel de Flandre eine Unterbrechung derselben herbei. Die Unternehmer ließen sich hierdurch nicht abschrecken, sondern erwarben einen Theil des Hôtel de Bourgogne, den sie zu einem neuen Theaterbau verwendeten. Erst im Jahre 1548, bis zu welcher Zeit sie wahrscheinlich in einem anderen, interimistischen Lokale spielten, waren diese Verhältnisse so weit geordnet, daß ihre Vorstände*) beim Parlamente um

*) Die damals aus Jasques et Jean le Roy, maîtres maçons, Hermant Jambefort, maître paveur und Nicolas Gendreville conducteur du charoy et de

die Bestätigung ihrer Privilegien einkamen. Es wurde ihnen zwar das Gerechtsam wieder zugestanden, ganz allein innerhalb des Weichbildes von Paris Vorstellungen auf ihrem Theater geben zu dürfen, nur daß ihnen dabei die Aufführungen aller der heiligen Schrift entnommenen Stücke untersagt wurden. Wie wenig sie sich dessen versehen hatten, bewies ein Basrelief in ihrem Theatersaal, welches sich gerade auf die Passion als den vornehmsten Gegenstand ihrer Aufführungen bezog. Früher als in Italien wurden demnach in Frankreich, wenn auch nur für Paris, die Mysterienspiele sowohl außerhalb als innerhalb der Kirchen verboten. Doch ist kaum zu bezweifeln, daß dies mit der von Italien ausgehenden sogenannten Gegenreformation, der Renaissance der mittelalterlichen Kirche, zusammenhing, da die Unterdrückung jener Spiele mit dem Beginn dieser letztern zusammenfiel. Dies wird auch nicht dadurch widerlegt, daß der protestantische Heinrich VIII. in England und die protestantische Geistlichkeit in Deutschland ebenfalls gegen die kirchlichen Spiele einschritten. Als eine mittelalterliche Kunstform schien sie in der That eher noch dem Katholicismus als dem Protestantismus förderlich sein zu können, zumal dieser letztere einen großen Theil ihres Stoffes aufgeben mußte. Daher die katholische Marie zur Förderung ihres Glaubens die Einführung dieser Spiele auch wieder anordnen konnte. Wogegen für Katholiken und Protestanten zwei Gesichtspunkte für die Unterdrückung derselben entscheidend waren. Erstlich durch sie die heiligen Dinge nicht profaniren zu lassen und durch Duldung einer solchen Profanation dem Gegner Waffen wider sich in die Hand zu geben. Sodann dem Mißbrauche zu steuern, welcher von den religiösen Parteien zu gegenseitiger Herabsetzung und zur Aufregung gegeneinander von diesen Spielen gemacht wurde. Denn ohne Zweifel haben sich Katholiken wie Protestanten, ja selbst die der Kunst und dem Theater so feindlich gesinnten Calviniſten derselben vielfach zu diesen Zwecken bedient.

Das weitaus Wichtigste an diesem Verbote für die vorliegende Darstellung aber ist, daß es der Entwicklung des weltlichen Dramas und der besonderen Form, welches dieses zur selben Zeit unter dem

---

Partillerie du roi bestanden. (Siehe hierüber Histoire universelle des théâtres de toutes les nations. Paris 1780. T. 12. p. 750.— Frères Parfait, Histoire du théâtre français, Paris 1745. T. 1. 56 und T. III. p. 224. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France. Paris 1735. p. 91.)

Einfluß der Renaiſſance in Frankreich gewann, förderlich werden mußte. Wobei bemerkenswerth iſt, daß das, was in Paris gefährlich und verderblich erſchien, in den Provinzen noch längere Zeit ſtillſchweigend geduldet wurde, weil es theils auf den weſentlich anderen Geiſt der Hauptſtadt, theils aber auch darauf ſchließen läßt, daß das Theater zu dieſer Zeit in Paris ſchon eine ganz andere Bedeutung als in den übrigen Städten des Landes gewonnen hatte. Dies wird einer näheren Betrachtung bedürfen, weil es entſcheidend für die ganze Entwicklung des Drama's und Theaters in Frankreich geweſen iſt.

II.

Entwicklung des Dramas bis zum Auftreten Corneille's.

Gegenſätzliche Entwicklung des Dramas in Italien und Frankreich. — Einwirkung der Centraliſation des geiſtigen Lebens auf die Entwicklung des Dramas. — Einfluß der Renaiſſance. — Die Ueberſetzungen antiker und italieniſcher Dramen. — Jodelle und das erſte franzöſiſche gelehrte Renaiſſancedrama: Jodelle's Nachfolger: de la Péruſe, Grévin, de la Taille, Belleau, Baïf, Robert Garnier. — Einfluß Seneca's und der Theorie. — Theaterverhältniſſe. — Die italieniſchen Schauſpieler. — Entſtehung des Theaters du Marais. — Einfluß der italieniſchen Schauſpieler auf das Drama. — Die Luſtſpielüberſetzungen Larivey's. — Die Ueberſetzungen des Aminta. Bergeries. — Das romantiſche Drama. — Das Tendenzdrama. — Tragödie und Tragikomödie. — Einwirkungen Malherbe's. — Reaction der Bühne gegen das gelehrte Drama. — Alexandre Hardy. — Einfluß des Hôtels de Rambouillet. — Marini und die Aſträa. — Théophile de Viau. — Das Schäferdrama des Marquis de Racan. — Seine Nachfolger. — Mairet.

Drama und Theater haben in Frankreich eine völlig entgegengeſetzte Entwicklung wie in Italien und zwar aus zwei Gründen genommen. Zuerſt weil es in Italien nicht wie in Frankreich zu einer Centraliſation des politiſchen und geiſtigen Lebens in einer Hauptſtadt kam, was den Theatern der letzteren ſchon allein ein Uebergewicht über die des übrigen Landes hätte geben müſſen; wenn letzteres auch nicht wie in Paris durch die frühzeitige Errichtung eines ſtehenden Theaters noch bedingt worden wäre. Sodann, weil, was dieſes Uebergewicht noch vermehrt hat, das neue Renaiſſancedrama, nachdem es von der Volksbühne und den Gewerbsſchauſpielern ergriffen worden, ſich in Frankreich ſehr

bald eines langandauernden Schutzes, einer langandauernden Pflege des Hofes zu erfreuen hatte, während es in Italien, obschon von den Höfen und Gelehrten seinen Ausgang nehmend, allmählich ganz der Volksbühne und den Erwerbsschauspielern überlassen ward. Die Entwicklungsgeschichte des Theaters von Paris ist daher zugleich die Entwicklungsgeschichte des Dramas und Theaters von ganz Frankreich. Dies läßt sich in einem ähnlichen Umfange höchstens noch für England vom Londoner Theater sagen. Italien und Deutschland bieten aber hierin völlig entgegengesetzte Verhältnisse dar.

Auch ist in Frankreich selbst noch die Tragödie nie in dem Maße wie in Italien in den Händen der Gelehrten gewesen, obschon auch hier das Renaissancedrama von ihnen ausging und sie auch später wieder lange einen bestimmenden Einfluß auf dasselbe ausübten. Sehr bald traten hier aber Dichter auf, welche in einem gewissen Gegensatz zu den gelehrten Dichtern standen und sich dem Geschmacke der Volksbühne und des Volks wieder näherten. Mehr von Hardy und Larivey als von Jodelle und Garnier nahmen Rotrou, Corneille, Molière ihren Ausgang. Und obgleich das erste französische Drama der Renaissance vom Hofe in Schutz genommen wurde und die Könige von Frankreich gelegentlich die Aufführungen der Collèges von Rheims oder Boncour mit ihrem Besuche beehrten, so gehörte dies doch lange nur zu ihren außergewöhnlichen Belustigungen und Kunstgenüssen, welche zu dieser Zeit vielmehr in Caroussels, Maskeraden, Tänzen, Ballets und Pastoralen bestanden. Das Renaissancedrama war lange in der Pflege gewisser Collegien nur eine festliche Uebung der gelehrten begeisterten Jugend, die gelegentlich wohl an den Hof und in die Paläste der Prinzen und vornehmen Herren gezogen, und von jenen Dichtern wohl auch noch weiter angebaut wurde, nur kurze Zeit später aber von den Berufsdichtern und Berufsschauspielern ergriffen ward und erst von ihnen aus in die bleibende, stehende Gunst des Hofes und der Großen genommen wurde, was, verbunden mit dem Einfluß der französischen Akademie, dem Drama, besonders der Tragödie, hier für lange den höfisch conventionellen Charakter verleihen sollte.

Auf das mittelalterliche kirchliche Drama hatte die Centralisation des staatlichen und geistigen Lebens einen besonderen Einfluß nicht ausüben können, weil dessen Pflege theils an die Hauptsitze kirchlicher Macht gebunden war, theils zu sehr von der Theilnahme und dem

Geiſte des Bürgerthums, oder der einzelnen Städte im Lande und dem ihrer kirchlichen und weltlichen Obrigkeit abhing. Es war noch immer mehr eine Sache des kirchlichen religiöſen Eifers und des bürgerlichen Ehrgeizes, eine allgemeine feſtliche, feierliche Angelegenheit, als ein wahrer Kunſtgenuß oder eine bloße Schauſtellung. Selbſt nachdem in Paris ein ſtehendes Theater entſtanden war, konnte dies dem kirchlichen Drama hier kein weſentliches Uebergewicht über das der Provinz geben. Vielmehr überragten, wie es ſcheint, einzelne Darſtellungen von Bourges, Metz, Valenciennes, Orleans ꝛc. bis zu der famoſen Aufführung des Mystère des Actes des Apôtres von J. 1540 an Glanz alle Darſtellungen dieſer Art in Paris. Auch war das kirchliche Drama, nachdem es vom Gottesdienſt ausgeſchieden worden und die Kirchen verlaſſen hatte, viel zu ſehr zu einer Pflege des bürgerlichen Dilettantismus geworden, als daß ſich von ihm aus eine eigentliche Schauſpielkunſt hätte entwickeln können. Ganz anders mußten ſich dieſe Verhältniſſe aber geſtalten, als das weltliche Drama einen andauernden Aufſchwung nahm und in der Hauptſtadt des Reiches einen feſten Stützpunkt der Entwicklung gewann.

Denn für die Entwicklung dieſer Art Spiele mußte die Hauptſtadt, in der ſich das politiſche und geiſtige Leben der Nation concentrirte, von um ſo größerer Bedeutung ſein, ſie mußte ihnen um ſo mehr ein Uebergewicht über die ähnlichen Spiele der Provinz geben, als der Charakter derſelben, der Farces und Sotties, dem Hange der Zeit entſprechend ein ſatiriſcher und ſpottluſtiger und der Geiſt der Hauptſtadt ein ungleich freierer, zur Oppoſition geneigterer war, daher ſie denſelben nicht nur ungleich bedeutendere Gegenſtände und Angriffsobjecte darbot, ſondern auch eine kühnere Behandlungsweiſe derſelben zuließ, zumal ſich die Dichter hierin bald von dem Hofe, bald von den ſtreitenden Parteien, bald von der ſtädtiſchen Obrigkeit aufgemuntert, unterſtützt und geſchützt fanden. Auch unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß ſich von dieſen Spielen aus eine, wenngleich anfangs nur einſeitig gerichtete, aber immerhin durch einen phantaſtiſchen, grotesken Realismus ausgezeichnete Schauſpielkunſt entwickelt hat, ſo daß z. B. Pierre Gringoire vielleicht ein noch größerer Schauſpieler als Dichter war. Doch ſollte die Zeit auch dieſer Spiele vorübergehen. Die Spottluſt und die Satire wurden mehr und mehr auf das Gebiet des bürgerlichen Lebens eingeſchränkt. Selbſt hier mußten ſie den perſönlichen Charakter auf-

geben. Die Sottie verſchwand, wie die ihr durch die Allegorie verwandte Moralität verſchwunden war.

Es war unter dieſen Umſtänden keine geringe Verlegenheit für die Paſſionsbrüder, als ihnen im Jahre 1548 plötzlich die Aufführung jeder Art kirchlicher Spiele unterſagt wurde, da es ihnen nun nicht nur an Stücken, ſondern auch für die neuen Spiele, welche jetzt unter dem Einfluß der italieniſchen Renaiſſance entſtanden, an den geeigneten Darſtellern fehlte.

Schon im Jahre 1491 waren die Tragödien des Seneca zu Paris im Drucke erſchienen. Ihnen reihte ſich 1528 eine Ausgabe der Dramen des Sophokles an. Quinziano Stoa, der Lehrer Franz I. verfaßte neben verſchiedenen religiöſen Dramen auch 14 Tragödien weltlichen Inhalts in klaſſiſcher Form und in lateiniſcher Sprache. 1537 trat die wörtliche Proſaüberſetzung der Hekuba des Euripides, ſowie eine metriſche, aber ebenfalls noch wortgetreue Ueberſetzung der Elektra des Sophokles von Lazare de Baïf, dem Vater des Antoine de Baïf, ſowie die der Andria des Terenz von Bonaventura des Perriers hervor. 1539 ſchloß ſich ihnen Octavien St. Gelais mit ſeiner Ueberſetzung der ſämmtlichen Komödien dieſes römiſchen Luſtſpieldichters an.

Um dieſe Zeit begann der italieniſche Geſchmack ſich durch die Heirath des nachmaligen Königs Heinrich II. mit Katharina von Medicis immer mehr in Frankreich auszubreiten. Die Stadt Lyon berief zu den Empfangsfeierlichkeiten derſelben italieniſche Schauſpieler. 1540 begegnet man der erſten Ueberſetzung eines italieniſchen Stücks, der Ingannati, unter dem Titel Les abusés von Charles Etienne (einem Bruder des berühmten Buchdruckers) welche 1543 und 1556 neu aufgelegt werden mußte. 1543 erſchien die große Dichtung des Arioſt, wenn auch vorerſt nur in einer Proſaüberſetzung. Zugleich war das Gefühl für den Werth der eignen Sprache durch die Schriften Rabelais' und die Dichtungen Marot's geſtiegen. 1539 hatte Franz I. das Franzöſiſche als Gerichtsſprache eingeführt. Auch der Institution chrétienne des Calvin legt Lotheiſſen*) dafür hohe Bedeutung bei. Von beſondrer Wichtigkeit für die Entwicklung des neuen Dramas war aber endlich die Ueberſetzung des Ariſtophaniſchen Plutus von Pierre

*) Geſchichte der franzöſiſchen Literatur im 17. Jahrhundert. Wien 1877.

Ronſard, inſofern er ſie mit ſeinen Mitſchülern im Collège Coqueret unter dem berühmten Gelehrten Dorat zur Aufführung brachte, wozu Buchenau im Collège de Guienne zu Bordeaux das Beiſpiel gegeben hatte. Ihr ſchloſſen ſich, 1550, die Ueberſetzungen der Iphigenia des Euripides von Thomas Sibilet, und der Hekuba desſelben Dichters von Guillaume Bouchetel und 1552 die der Arioſto'ſchen Suppositi von Jean Pierre de Mesmes an.

Die Bedeutung dieſer verſchiedenen Ueberſetzungen lag vornehmlich darin, daß den Franzoſen durch ſie in der eignen Sprache Muſter einer ganz von der des mittelalterlichen Dramas abweichenden Form, einer Form, die in ihrer Art ſchon eine hohe Vollendung zeigte, vor Augen geſtellt wurde. Die Anregung zur eignen, ſelbſtändigen Nachahmung war hierdurch gegeben. Es hätte daher kaum noch des Erfolges bedurft, welcher die Aufführung des Ronſard'ſchen Plutus begleitete, und dem Joichim Dubellay einen ſo beredten Ausdruck verlieh, um den Gedanken hierzu anzuregen. Er trat zuerſt im Geiſte eines jungen Mannes hervor, der ihn mit dem Enthuſiasmus, den nur ein entſchiednes Talent verleiht und mit dem unbedenklichen leichten Sinne ſeines Alters ergriff.

Etienne Jodelle*), Herr von Lymodin, wurde 1532 zu Paris geboren. Schon mit 16 Jahren bethätigte er ſich als lyriſcher Dichter. Die um dieſe Zeit im Entſtehen begriffne neuere Dichterſchule, die ſpäter unter dem Namen der Pleïade francaise, der er ſelbſt noch mit angehören ſollte, berühmt wurde, übte den mächtigſten Eindruck auf ihn aus. Ihre Grundſätze waren gerade von Du Bellay in ſeiner La défense et illustration de la langue française im Jahre 1549 offen verkündet worden. Sie erſtrebte nichts Geringeres als in der nationalen Dichtung eine ideale Kunſtform nach den Muſtern der Antike und der unter ihrem Einfluſſe entſtandenen Werke der italieniſchen und ſpaniſchen Poeſie in der nationalen Sprache herzuſtellen. Die außerordentlichen Fortſchritte, welche dieſe in den letzten Zeiten gemacht, legten es um ſo näher mit ihnen zu wetteifern, als Marot

*) Siehe über ihn La Motte, Einleitung zu der Ausgabe der Werke Jodelle's v.J. 1574, 1583 und 1597. — Parfait a. a. v. T. III. 277. — Saard, histoire du théâtre français. — Ebert, Entwicklungsgeſchichte der franz. Tragödie S. 90; ſowie die literargeſchichtlichen Werke von La Harpe und Villemain, auf die ich hier ein für allemal hinweiſe.

und Rabelais schon mit so großem Beispiel darin vorangegangen waren. 1552, im Alter von nur erst 20 Jahren überraschte Jodelle die gelehrte und vornehme Welt von Paris mit seiner Cléopâtre captive, dem ersten nationalen Drama der Franzosen im Stile der Renaissance, welches zunächst vor Heinrich II. im Hotel de Reims und dann im Collège Boncour öffentlich von ihm und seinen Mitschülern aufgeführt wurde. Es scheint, daß er die Titelrolle zunächst selbst zur Darstellung brachte. Bei der zweiten Aufführung ist sie jedoch von De la Pérouse dargestellt worden. Auch Remy Belleau war unter den Spielern. Der Dichter soll dieses Stück nur in wenigen Tagen vollendet haben; seine späteren Dramen aber beweisen, daß er auch bei längerer Arbeit kaum etwas Besseres zu leisten vermocht haben würde. Noch in demselben Jahre schrieb er das Lustspiel Eugène, der Erfolg war ein fast eben so großer. Beide Stücke wurden auch hintereinander vor Heinrich II. gegeben.

Die Cléopâtre ist theils in Alexandrinern (1. und 4. Akt) theils in dem alten fünffüßigen heroischen Verse verfaßt. Die Reime sind im ersten Akt alle weiblich, in den übrigen Akten gemischt. Ebert*) glaubt aus dem Umstande, daß der erste und vierte Akt vorzugsweise pathetischer Natur sind, den Schluß ziehen zu sollen, daß der Alexandriner der für die Franzosen geeignetste Vers sei. Auch ist er der Meinung, daß die gebundene Rede in der französischen Sprache nicht des Reimes entbehren könne, weil die Versuche mit reimlosen Versen (Philone schrieb z. B. 1583 in ihnen das Drama Josias) noch niemals geglückt seien. Dies schließt, nach meiner Meinung jedoch keineswegs aus, daß der Alexandriner, wenigstens für die Tragödie, kein zweckmäßiges Versmaß ist, weil er den Rhythmus und die Accente der Empfindung und Leidenschaft allzusehr einengt. Doch auch der Reim, besonders bei durchgängig unmittelbar verbundenen Reimpaaren, wie der Alexandriner sie fordert, wird in der Tragödie meist nur als Zwang und als Fessel empfunden werden. Er wird zwar den musikalischen Wohllaut vermehren, hier und da den Ausdruck der Empfindung, das Gewicht einzelner Aussprüche und Sentenzen steigern, aber noch öfter eine gewisse Monotonie nicht überwinden können. Im Lustspiele, wo der Dichter dem Zusammenfallen der Reimworte einen geistigen,

*) Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie. Gotha 1856.

witzigen Funken entlocken kann, wird sich der Reim dagegen als komisches Hilfsmittel verwenden lassen. Hier wird auch die künstliche dem dramatischen Ausdruck widerstrebende Form des Alexandriners weniger schaden, ja in ähnlichem Sinne benutzt werden können. — Jodelle's Eugène war dagegen in vierfüßigen gereimten Versen geschrieben, wie sich deren die alten Mysterienspiele, Farcen, Sotties schon bedient hatten. Dies blieb lange ein charakteristischer Unterschied für die metrische Behandlungsweise der Komödie und der Tragödie. Die Bergerie wurde hierin jener mit zugesellt.

Jodelle war durch diese beiden Dichtungen plötzlich in die Reihe der bevorzugtesten Geister seiner Nation erhoben. Die Begeisterung der poetisch gestimmten gelehrten Jugend war eine so große, daß man nach der ersten Aufführung im Collège Boncour zu Arcueil ein Fest feierte, bei welchem in Nachahmung der Griechen dem jungen Tragöden ein Bock geweiht wurde. Man glaubte den classischen Parnaß bereits erstiegen zu haben. — Jodelle hatte sich in der That nicht blos als ein gewöhnlicher, äußerlicher Nachahmer gezeigt. Er hatte, indem er die classischen Formen ergriff zugleich aus dem eignen Innern geschaffen. Es fehlte seiner Cleopatra keineswegs an innerer Wärme, wohl aber noch an Macht und Freiheit des Ausdrucks, es fehlte ihr nicht an Pathos, wohl aber an individualisirender Gestaltungskraft. Das Pathos ist fast nur ein rhetorisches. Man hat auf den Unterschied hingewiesen der zwischen dem rhetorischen Pathos Jodelle's und dem des Seneca obwalte. Dieses habe hauptsächlich den Verstand, jenes die Empfindung zur Quelle. Man fand hierin einen nationalen Charakterzug, welcher der tragischen Dichtung der Franzosen daher auch weiterhin niemals gefehlt habe. Ich will es nicht anfechten. Nur fragt es sich, warum dieser Zug sich dann noch so wenig gezeigt hatte? Sollte daher jenes Pathos sich nicht doch vielleicht mehr aus der schon damals herrschenden Doctrin und dem Hange der Franzosen zu dieser erklären? Oder hätte eine Tragödie, welche sich in den Fesseln des Alexandriners bewegte, welche die Sentenz für ein nothwendiges Erforderniß des tragischen Stils hielt und die tragische Charakteristik in die Verallgemeinerung der Individualität, in die Verflüchtigung in's Abstracte setzte, wohl anders als rhetorisch sein können? Und diese Grundsätze galten schon in der Ronsard'schen Schule. Schon er erhob den Alexandriner zum tragischen Vers, wie ihm ja auch das Verdienst zukommt, diesem den regel-

mäßigen Wechsel männlicher und weiblicher Reime zum Gesetze gemacht zu haben. Man braucht aber nur zu beachten, um wie viel freier sich Jodelle in seinem in demselben Jahre wie die Cleopatra entstandenen Lustspiele Eugène bewegt, um wie viel entschiedener und erfolgreicher er hier nach individueller Charakteristik strebt. Wozu dann noch die durch die Einheit der Zeit und des Orts geforderte Enge und Einfachheit der Handlung kommt, welche den Zuschauer meist gleich mitten in die Katastrophe, in die tragische Situation versetzt. Auch in der Cleopatra ist sie sehr dürftig. Antonius ist bereits todt. Sein Schatten, welcher der Königin im Traume erscheint, fordert, nachdem er sein Schicksal erzählt, auch diese zu sterben auf, um sich der ihr drohenden Schmach zu entziehen, den Siegeszug seines Gegners als Gefangne verherrlichen zu helfen. Sie ist, erwachend, auch hierzu bereit. Ein tiefes Schuldgefühl spricht sich dabei aus, was gleich diese erste französische Tragödie vortheilhaft von der italienischen Renaissancetragödie unterscheidet, die dieses Moment des Tragischen meist nur wenig beachtet hat. Antonius sucht Cleopatra durch Schmeichelei zu gewinnen, um sie vom Tode zurückzuhalten und seinen ehrgeizigen Wünschen gefügig zu machen. Schwankend in ihren Entschlüssen, erfleht sie die Gnade des Siegers, der sie des Lebens ihrer Kinder versichert, ihr ihre Reichthümer überläßt, und, ihr die Gefangenschaft als ein goldenes Glück schildernd, dieselbe annehmbar zu machen sucht. Sie geht scheinbar auch darauf ein, hat ihre Kraft aber inzwischen zurückgewonnen. Muthig bringt sie der Liebe und Ehre ihr Leben zum Opfer.

Das Lustspiel Eugène schließt sich noch eng an die alten Farcen an, hat aber den Vorzug einer unmittelbareren Beziehung zum Leben der Zeit, das es satirisch beleuchtet. Eine leichtfertige Schöne, Alix, welche während der Abwesenheit ihres Galans, eines jungen Soldaten Namens Florimond, ein neues Verhältniß mit dem reichen Abbé Eugène eingegangen ist, wird von diesem, damit er sich dessen unverdächtiger erfreuen könne, an einen Einfaltspinsel, den doppelten Hahnrei Messir Jean verheirathet. Florimond findet also bei seiner Rückkehr sein Schätzchen nicht nur an einen anderen verheirathet, sondern erfährt auch von des Abbé's Schwester, mit der er früher eine Liebelei unterhalten, von dessen Beziehungen zu Alix. Aus diesen Verhältnissen entwickeln sich nun die komischen Situationen des

Stücks, das, seinem leichtfertigen Inhalt entsprechend, in allgemeines Wohlgefallen sich auflöst. Nicht ganz ohne Grund urtheilt La Harpe,*) daß wenn Jodelle nicht genug in der Schule des Sophokles und Menander gelernt habe, diese doch in der seinen gar nichts zu lernen vermocht haben würden.

Von seinen übrigen Dramen sind noch die Tragödie Didon, das Lustspiel Le recontre und die Maske Les argonautes bekannt. Die beiden letzten erschienen niemals im Druck. Das gab Veranlassung zu dem Glauben, das Eugène und Le recontre nur doppelte Titel für dasselbe Stück seien. Etienne Pasquier hat jedoch das Irrige dieser Annahme nachgewiesen.**) Auch ist kaum zu bezweifeln, daß Jodelle noch andere dramatische Arbeiten hinterlassen, da er selbst bekennt, noch verschiedene Stücke im Auftrage der Königin geschrieben, aber meist nicht vollendet zu haben. Nur die Cléopâtre, Eugène und Didon erschienen in einer von seinem Freunde Charles de la Motte erst nach seinem Tode veranstalteten Ausgabe.***)

Die Maske Les Argonautes hatte Jodelle 1558 für die bei Rückkehr des Herzogs von Guise nach der Eroberung von Calais stattfindenden Festlichkeiten im Auftrage der Stadt Paris geschrieben. Er erlangte aber keineswegs den erwünschten Erfolg damit, ja man nimmt sogar an, daß er dabei die Gunst des Königs verscherzt habe. Dies wurde aber wohl nur daraus geschlossen, weil er die Kühnheit gehabt, den König darin vor der Heuchelei und dem Eigennutz seiner Hofleute zu warnen, was ihm natürlich Feinde zuziehen mußte, die bei der Leichtfertigkeit und Unabhängigkeit seines Charakters leichtes Spiel gegen ihn hatten. In der That zerfiel er allmählich ganz mit dem Hofe. Die aufgeregten Zustände der Zeit, sowie die Zerrüttung seines Vermögens, trugen wohl auch dazu bei. Er starb 1573 in ärmlichen Verhältnissen.

Jodelle war eines der bedeutendsten Mitglieder des schon oben erwähnten Dichterbundes, des französischen Siebengestirns, das eine Revolution in der ganzen französischen Poesie hervorzurufen beabsichtigte, aber zu sehr an äußerlichem Formenwesen hing, und durch die Auf-

*) Licée ou cours de littérature ancienne et moderne. T. IV. Paris. An VII de la république p. 188.

**) Recherches historiques.

***) Les oeuvres et mélanges poétiques d'Etienne Jodelle I. Paris 1574.

nahme einer Menge der classischen und der italienischen Renaissancepoesie angehörigen Formen in die französische Sprache vielfach zu einer neuerungssüchtigen Manier des sprachlichen Ausdrucks verleitet hat. Diesem Bunde gehörte außer Ronsard auch Antoine du Baïf, Joich. du Belley, Ponthus de Thyard, Belleau und Jean Dorat noch an. Von ihnen sind nur Baïf und Belleau hier von Interesse, doch betraten schon vor ihnen eine Menge anderer junger und ihnen befreundeter Dichter im Kothurn und im Soccus die Bühne, von denen zunächst Jean de la Péruse, geb. 1530, gest. 1550, mit seiner Medée, die in das Jahr 1553 oder 54 gesetzt wird und 1556 im Druck erschien, genannt werden mag, obschon sie wenig mehr als eine freie Uebertragung der gleichnamigen Tragödie des Seneca ist.

Wichtiger ist Jaques Grévin*), 1538 zu Clermont geboren, ein Schüler Ronsards, der schon mit 15 Jahren ein Lustspiel La Maubertine, schrieb, das aber verloren gegangen ist. Ein anderes La tresorière, welches er im Auftrag Heinrich II verfaßte, kam 1558 im Collège Beauvais zur Aufführung. Ihm folgte 1561 ein drittes unter dem Titel Les ébahis, nachdem er im vorausgehenden Jahre auch schon mit einer Tragödie: Jules César ou la liberté vengée hervorgetreten war. Er stand in besonderer Gunst bei der Prinzessin Marguerite, der Tochter Franz I, späteren Herzogin von Savoyen die ihn an ihren Hof nach Turin zog, wo er 1570 auch starb. Seine Dramen erschienen bereits 1562 in Paris unter dem Titel Le théatre de Jacques Grévin. Er gehört zu den begabtesten Dramatikern der Zeit. Seine Lustspiele sind zwar nicht reich an Erfindung, aber gut gebaut, die Charakteristik ist nicht ohne Leben und die Sprache natürlich. Seiner Tragödie fehlt es auch nicht an bedeutenden Gedanken, worauf man so viel zu dieser Zeit hielt. Obwohl die Dichter schon darum meist auf Seiten der katholischen Partei standen, weil sich die Calvinisten zu ablehnend, ja feindlich gegen alle Kunst nnd weltliche Dichtung, besonders aber gegen das Theater verhielten, so war doch Grévin ein entschiedener Anhänger der calvinistischen Lehre und trat offen für diese ein, besonders in der heftigen mit Roche-Chandieu und Florent Chrétien gegen die Schmäh-

*) Tivier, Hist. de la litt. de France au moyen âge. Paris 1873 p. 480. Ebert, a. a. O. S. 120.

ſchrift Discours sur les misères du tems verfaßten Satire ſeines Lehrers Ronſard, was auch zu einem Bruche mit letzterem führte. Ueberhaupt war der calviniſtiſche Rigorismus gegen die Bühne kein Hinderniß, daß die Proteſtanten ſich ihrer oder doch der dramatiſchen Form zu Angriffen auf das Papſtthum bedienten. Beweis dafür ſind die Satires chrestiennes de la cuisine papale (1560) in denen die Comédie du pape malade enthalten iſt, die 1584 auch in einem Separatabdruck erſchien. Ebenſo gehört die ohne Jahreszahl erſchienene La comédie du marchand converti mit hierher.

Im Jahre 1558, in welchem er ſtarb, hatte Mellin de St. Gelais (geb. 1491 zu Angoulême), einer der unterrichtetſten Männer der Zeit, die Sofonisba des Triſſino überſetzt, welche im nächſten Jahre zu Blois vor Heinrich II zur Aufführung kam und im Druck erſchien. Sie iſt bis auf die Chöre in Proſa.

Auch die Brüder Jean und Jacques de la Taille*) gehören, obſchon Anhänger der calviniſtiſchen Lehre, beſonders der erſte, zu den bedeutenderen dramatiſchen Dichtern der Zeit. Sie entſtammten einer angeſehenen Familie zu Bondarais und waren einander in inniger Liebe verbunden. Der ältere, Jean, 1540 geboren, ſtudierte die Rechte zu Paris und Orleans, widmete ſich aber bald ausſchließlich der Poeſie. Doch nahm er an den Kämpfen ſeiner Glaubensgenoſſen theil, wobei er ſich die Gunſt Heinrich's von Navarra erwarb. Sein hauptſächlichſtes Werk iſt die Tragödie Saul, le furieux, welches 1562 mit einer Abhandlung über die tragiſche Kunſt im Druck erſchien. Erſt 1573 folgte noch ein andres bibliſches Drama: La famine ou les Gabaonites. Auch überſetzte er zwei Arioſto'ſche Luſtſpiele unter den Titeln Les corrivaux und Le nécromant für die Bühne in Proſa. Er ſtarb 1608. Viel früher, im Jahre 1562 wurde ſein jüngerer 1542 geborener Bruder Jacques, von der Peſt hingerafft. Seine drei Tragödien Daïre, Alexandre und Achille ſind bei allem Talent mit der Unreife ſeines jugendlichen Alters behaftet.

Erſt jetzt und hierdurch im Gegenſatz zu faſt allen andern dramatiſchen Dichtern der Zeit, welche ſich faſt durchgehend im jugendlichſten Alter auf der Bühne verſuchten, traten die obenerwähnten beiden Mitglieder des franzöſiſchen Siebengeſtirns mit dramatiſchen Werken her-

*) Tivier, a. a. O. S. 10. — Ebert, a. a. O. S. 134.

vor. Zunächst der 1528 zu Nogent le Rotrou geborene Remy Belleau. Er hatte eine gelehrte Bildung empfangen und bereiste dann im Gefolge des Marquis d'Elbeuf Italien. Später zeichnete er sich durch verschiedene Dichtungen aus, zu denen die Comédie: La reconnue gehört, welche Gebrüder Parfait, die eine Inhaltsangabe derselben darbieten, in das Jahr 1563 oder 64 setzen. Ein Druck liegt erst von 1588 vor. Auch einige Bergeries gehören ihm an, die zu dieser Zeit schon mehrfach hervortreten. Vielleicht, daß auch sie es gewesen sind, die ihm von Ronsard den Namen eines Malers der Natur eingetragen haben, obschon er darin wenig mehr als ein kalter Nachahmer der Italiener ist. Er starb 1577 zu Paris.

Antoine de Baïf, der zweite jener pleïadischen Dichter, wurde 1532 als der natürliche Sohn des gelehrten französischen Diplomaten Lazare de Baïf, den wir als Uebersetzer schon kennen lernten und der längere Zeit als französischer Gesandter in Venedig lebte, von einer Venetianerin daselbst geboren. Mit großer Sorgfalt erzogen, ein Mitschüler Ronsard's, that er sich bald als lyrischer Dichter hervor. Doch wird ihm der Vorwurf gemacht, die französische Sprache durch fremdartige Einmischungen geschädigt zu haben. Auch wird ihm der freilich erfolglose Versuch beigemessen, die lateinischen Maße auf letztere anzuwenden. Obschon ein nur mittelmäßiger Dichter, war er doch Mittelpunkt eines großen literarischen Kreises. 1570 hatte ihm Karl IX. ein Patent zur Errichtung einer Academie der Poesie und Musik verliehen, die er auch wirklich ins Leben rief, so daß er als der erste Begründer einer literarischen Gesellschaft in Frankreich angesehen werden darf. Er starb 1592 zu Paris. Als Dramatiker trat er zuerst mit der Comédie: Le brave ou le taille-bras auf, einer freien Bearbeitung des Plautinischen Miles gloriosus. Ihr folgten die Bearbeitungen der Antigone des Sophokles und des Eunuchen des Terenz. Einige andere Uebersetzungen blieben ungedruckt.

Einen gewissen Fortschritt zeigen die Arbeiten des Robert Garnier,*) insofern sich dieser schon etwas über den platten und dabei doch oft so geschmacklos affektirten Ton seiner Vorgänger erhebt, einer freieren Lebensauffassung huldigt und sich für seine Zeit einer größeren Klarheit, einer größeren Eleganz des sprachlichen

*) Siehe über ihn Ersch und Gruber. — Biographies universelles. — Ebert. a. a. O. S. 142. — Tivier, a. a. O. S. 536.

Ausdrucks befleißigt. Er wurde 1534 zu La Ferté Bernard in der Provinz Maine geboren, ſtudierte zu Toulouſe die Rechte, trug hier bei den jeux floraux einen Preis davon, wurde ſpäter Gerichtsrath zu Mans und überſiedelte 1584 nach Paris, wo er zum Mitgliede des großen Rathes erhoben wurde. Er kehrte jedoch bald wieder nach Mans zurück, wo er 1590 ſtarb. 1568 war er mit ſeiner erſten Tragödie: Porcie hervorgetreten, bei der ihm Seneca als Muſter gedient,*) der ihm auch ſpäter Vorbild blieb. Schon der Titel: Porcie, tragédie française avec des choeurs, représentant les guerres civiles de Rome propre pour y voir dépeintes les calamités de ce temps beweiſt, daß der Dichter ein inneres Verhältniß zu ſeiner Zeit und ſeiner Dichtung hatte, was auch durch viele einzelne Zeitbeziehungen derſelben beſtätigt wird. Man kennt außer dieſer noch ſieben Tragödien von ihm, Hippolyte (1573), Cornélie (1574), Marc Antoine (1578), La troade (1579), Antigone (1580), Bradamante (1582) und Sedécie (1583), von denen den beiden letzteren weitaus der Vorzug gegeben wird. Auch Sedécie, wie Cornélie und Marc Antoine ſind von zeitbezüglichen Stellen erfüllt, faſt immer aber nur im Geiſte des monarchiſchen Prinzips, das mehr und mehr Wurzeln ſchlug. Daß für Garnier, wie für die meiſten tragiſchen Dichter der Zeit, Seneca Muſter war, beruht wohl mit darauf, daß damals nicht ſowohl Ariſtoteles wie Horaz, deſſen Ars poetica ſchon 1545 überſetzt worden war, und der von ihm beeinflußte Julius Cäſar Scaliger, deſſen Poetik 1561 in Lyon erſchien, die tragiſchen Lehrmeiſter waren. Doch entſprach Seneca den franzöſiſchen Dichtern auch aus innern Gründen. Sein rhetoriſches auf die Hervorbringung des Staunens und der Bewunderung gerichtetes Pathos mußte ſie ja beſonders anſprechen.

Garnier wurde zu ſeiner Zeit als der bedeutendſte dramatiſche Dichter ſeiner Nation geſchätzt. Sein Ruf war aber auch ins Ausland gedrungen. Thomas Kyd, der gefeierte Dichter der Spanish tragedy, hat das leider ſchwächſte Werk deſſelben, die Cornélie, ins Engliſche überſetzt und großes Lob damit eingeerntet. Man hat in Garnier eine größere Verwandtſchaft mit Corneille finden wollen, als

*) Ganze Stellen derſelben ſind der Octavia entnommen, die freilich nur fälſchlicher Weiſe dem Seneca beigemeſſen worden iſt.

in irgend einem der dieſem vorausgegangenen Dramatiker. Jedenfalls hat er es gleich dieſem geliebt, Stoffe zu wählen, in denen ſich ein edles Pathos in glänzender Weiſe entfalten läßt. Bemerkenswerth dafür iſt, daß er zuerſt einen romantiſchen, dem Arioſt entnommenen Stoff in ſeinem Bradamante behandelte. Er nannte ihn eine Tragikomödie; und da er ohne Chöre war, ſo empfahl er „Entremets" zwiſchen die Akte zu legen, um nicht das in unmittelbarer Folge zu bringen, was ſeiner Natur nach einigen Zeitabſtand fordert. Während der Bradamante poetiſcher wirkt als diejenigen ſeiner Stücke, welche der griechiſchen Mythe und römiſchen Geſchichte entnommene Stoffe behandeln, zeigt ſich in Sedécie ou les Juives ein energiſcheres Streben nach Charakterzeichnung, beſonders in den Figuren des Nebucadnezar und des Amital. Auch hält Garnier in ſeinen Tragödien zum erſten Mal an dem von Ronſard geforderten regelmäßigen Wechſel von männlichen und weiblichen Reimen feſt, was von ihm an dann feſtſtehend wurde, leider aber auch an der Abgeſchloſſenheit des einzelnen Verſes und an der gleichmäßigen Cäſur des Halbverſes, was dem dramatiſchen Ausdruck eine neue hemmende Feſſel auferlegte. Seine Dramen erſchienen einzeln von 1568—1580, in dieſem Jahre auch geſammelt unter dem Titel: Tragédies de R. Garnier.*)

Die Stücke der vorbenannten Dichter ſind anfänglich wohl nur in den Collèges de Reims, Boncour, Coqueret, Beauvais, dann und wann auch bei Hofe, und ſpäter vielleicht ſogar auf den Theatern der Provinz geſpielt worden. Daß ſie alle von den Paſſionsbrüdern oder auf deren Theater damals zur Aufführung gebracht worden wären, iſt nirgend dargethan und auch zu bezweifeln, da nach der Histoire universelle des théatres die Paſſionsbrüder wiederholt um die Erlaubniß einkamen, die alten Mirakelſpiele wieder aufnehmen zu dürfen, die ihnen auch, wenn ſchon nur vorübergehend 1559 von Carl IX. gewährt worden ſein ſoll. 1572 begegnet man dagegen einem Geſuche der Geiſtlichkeit bei dem Gerichtshof, den Schauſpielern nicht mehr geſtatten zu wollen, vor der Vesper zu ſpielen. Daß dieſes Geſuch eine Beſchränkung enthielt, geht aus dem Widerſtande hervor, welchen die Paſſionsbrüder dagegen erhoben. Die Beſchränkung erklärt

*) Die Ausgabe von 1582 iſt aber die erſte vollſtändige; bis zum Jahre 1619 zählt Brunet 30 Geſammtausgaben.

ſich nur aus dem damaligen Zuſtande der Bühne, welcher die Darſtellung bei künſtlicher Beleuchtung erſchweren mochte, zumal die techniſchen Hülfsmittel dafür noch nicht entwickelt waren. Auch erlangten die Paſſionsbrüder 1577 die Erlaubniß wieder zu den bisher üblichen Stunden, das iſt Nachmittags, ſpielen zu dürfen; aber nur unter der ausdrücklichen Bedingung, daß ſie für jede Unordnung, welche ihre Spiele etwa herbeiführen ſollten, zu haften hätten. Das Alles weiſt nicht auf eine Hebung ihres Repertoires und ihrer Kunſt hin. Ja 1584 ſcheinen ſie ſo weit herunter gekommen zu ſein, daß ſie von einzelnen Truppen der Provinz überflügelt waren und es für zweckmäßig hielten, ihr Theater an eine derſelben zu verpachten. Das hängt mit dem Erſcheinen italieniſcher Schauſpielergeſellſchaften in Frankreich und Paris zuſammen, denn nicht ſowohl den Dramen der Gelehrten, ſondern dieſen Geſellſchaften, iſt der Aufſchwung zuzuſchreiben, welchen die Schauſpielkunſt zu dieſer Zeit genommen haben muß.

Ich habe bereits erzählt, daß ſchon im Jahre 1533 die Kaufmannſchaft Lyon's zu den Empfangsfeierlichkeiten, die man der Katharina von Medicis bereitete, auch eine Geſellſchaft italieniſcher Schauſpieler berufen hatte. 1570 ward zuerſt einer derartigen Geſellſchaft unter dem Director Ganaſſa in Paris gedacht. Es ſcheint jedoch, daß ſie ſchon mehrere Jahre in den Provinzen Frankreichs herumgezogen war. 1577 wurde dann die berühmte Geſellſchaft der Geloſi von Heinrich III. aus Venedig nach Blois berufen. Da ſie, von hugenottiſchen Kriegsleuten aufgehalten, aber zu ſpät daſelbſt eintraf, erhielt ſie Erlaubniß in Paris ſpielen zu dürfen. Es wurde ihr zu dieſem Zweck das Hôtel du petit Bourbon angewieſen, in welchem ſie am 19 Mai d. J. ihre Vorſtellungen, die damals noch nicht blos die Commedia dell'arte, ſondern alle Gattungen des Dramas umfaßten, eröffnete. Ihr Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Zunächſt ſuchten die Paſſionsbrüder ſich dieſer gefährlichen Concurrenz zu entledigen, die nicht nur die Schwäche ihrer Leiſtungen, ſondern auch das völlig Unzeitgemäße, das die Entwicklung der Schauſpielkunſt und des Theaters geradezu Hemmende des ihnen ertheilten Privilegs ins volle Licht ſtellen mußte.

In der That gelang es ihnen auch, die Italiener im folgenden Jahre zur Rückkehr nach Italien zu nöthigen, wo dieſe vielleicht noch überdies eingegangene Verpflichtungen zu erfüllen hatten. Es ſcheint

aber, daß nun auch von Seiten franzöſiſcher Truppen Verſuche gemacht wurden, das Privileg der Paſſionsbrüder zu durchbrechen oder doch zu umgehen. Um 1584 miethete eine ſolche Truppe das Hôtel Clugny in der Rue Mathurin und eröffnete darin, ohne weiter zu fragen, ihre Vorſtellungen. Natürlich wurden dieſelben aber (durch Verordnung vom 6. Octbr. d. J.) bald wieder aufgehoben. Dafür erſchien zu dieſer Zeit eine neue italieniſche Geſellſchaft (unter Fabrizio di Fornaris). Da auch ſie im Hotel Clugny geſpielt haben ſoll, ſo iſt es immerhin möglich, daß die Berichterſtatter, welche von jener franzöſiſchen Geſellſchaft ſprechen, nur dieſe italieniſche gemeint haben, welche den Vorſtellungen der Paſſionsbrüder ebenfalls wieder weichen mußte. Daß aber in dieſem Jahre auch eine franzöſiſche Truppe in Paris auftauchte, geht hinlänglich daraus hervor, daß die Paſſionsbrüder gerade zu dieſer Zeit ihr Theater an eine ſolche verpachteten. Die kriegeriſchen Unruhen, welche die Jahre 1588—93 erfüllten und denen 1588 auch eine neue in Paris erſchienene italieniſche Geſellſchaft wieder weichen mußte, unterbrachen aber nur zu oft dieſe Vorſtellungen. Erſt mit dem Regierungsantritte Heinrich IV. begann für die Entwicklung des Theaters eine günſtigere Zeit.

In den religiöſen Kämpfen des 16. Jahrhunderts war ſowohl das Freiheitsgefühl des aufſtrebenden Bürgerthums, wie der Trotz eines widerſetzigen Adels gebrochen worden. Nur das Königthum ging neu geſtärkt aus ihnen hervor, zumal die Nation nur noch in dieſer Stärkung einen Schutz gegen die Wiederkehr ähnlicher Zuſtände finden zu können glaubte. Den Abſolutismus der Monarchie mehr und mehr zu befeſtigen, die Centraliſation des geiſtigen Lebens immer energiſcher durchzuführen, das war die Aufgabe, welche dem von keinem Vorurtheile religiöſer Meinungen, ſondern einzig von dem Intereſſe des Staats beſtimmten Heinrich IV. geſtellt war. Er nahm dieſe Aufgabe in einem wohlwollenden Sinne auf, indem er vor Allem die Gleichberechtigung der verſchiedenen Confeſſionen (durch das Edict von Nantes) ſicher zu ſtellen und den zerrütteten Wohlſtand des Reichs, die Steuerkraft und die Finanzen des Staats wieder zu heben ſuchte. Feſt und beharrlich in Jedem, was ihm zur Durchführung ſeiner Pläne nothwendig erſchien, übte er in allem Übrigen wohlwollende Duldung und Milde. Obſchon er für das Theater keine perſönlichen Neigungen hatte und ſich höchſtens an den Poſſenreißereien der Komiker erfreute,

hat er gleichwohl zur Hebung desſelben viel beigetragen. Die Verhältniſſe drängten dazu. Wenn es wahr iſt, daß wie Lotheiſſen ſagt*) die Dichter der Satire Ménippée Heinrichs IV. beſte Bundesgenoſſen bei der Beruhigung der fanatiſch erregten Parteien waren, ſo mußten ihm unſtreitig auch die Theater ähnliche Dienſte zu leiſten im Stande ſein. Dieſe günſtige Lage wurde denn nun von einer der Schauſpielergeſellſchaften, welche im Lande herumzogen, benutzt, indem ſie im Jahre 1596 die Freiheiten in Anſpruch nahm, welche der Kaufmannſchaft von Paris während der Jahrmärkte (Foires) von Alters her zuſtanden und die Aufhebung aller Privilegien während derſelben einſchloſſen. Sie hatte ſich hierauf berufend ein eignes Theater im Quartier du Marais du Temple im Hôtel d'Argent erbauen laſſen, in welchem ſie während der Märkte von St. Germain zu ſpielen beabſichtigte, wahrſcheinlich mit dem heimlichen Hintergedanken das Privileg der Paſſionsbrüder endlich ganz zu durchbrechen. Das führte natürlich mit dieſen zu Conflicten, welche jedoch unter dem Einfluſſe der Parteinahme der Pariſer Bevölkerung für die ungleich geſchickteren fremden Schauſpieler zu Gunſten der letzteren entſchieden wurden. Doch ward ihnen ſpäter (1610) die Verpflichtung auferlegt, an die Schauſpieler des Hôtel de Bourgogne für jeden Tag, an welchem ſie ſpielten drei Livres tournois Entſchädigung zu zahlen. Letztere hielten ſich aber durch dieſe Concurrenz noch immer für ſo benachtheiligt, daß ſie anfangs ſogar aufs Neue um die Erlaubniß einkamen, die alten kirchlichen Spiele wieder aufnehmen zu dürfen, was ihnen jedoch nicht gewährt wurde. Beweis genug, daß ſie in den neuen Spielen mit den fremden Schauſpielern zur Zeit noch nicht wetteifern konnten, vielleicht noch gar nicht dafür ausgebildet waren und ſich noch immer mit den alten Farcen oder mit Stücken behalfen, in denen romanhafte oder auch hiſtoriſche Stoffe in einer an die alten Mirakelſpiele ſich anlehnenden Weiſe behandelt waren; doch ſcheinen damals auch Schäferſpiele von ihnen dargeſtellt worden zu ſein.

Im Jahre 1600, in welchem die fremden Schauſpieler ihr neues Theater eröffneten, veranlaßte die Vermählung des Königs mit Maria de Medicis aufs Neue die Berufung einer italieniſchen Schauſpielergeſellſchaft. Es war wieder die Compagnia dei Gelosi unter Flaminio

*) A. a. O. I. 34.

Scala. Die Paſſionsbrüder trafen mit ihnen ein Uebereinkommen, nach welchem ſie abwechſelnd auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne ſpielten. Nach vier Jahren brach dieſe Geſellſchaft aber wieder nach Italien auf; aus Gründen, die ich ſpäter noch zu berühren haben werde. Der plötzliche Tod ihrer gefeiertſten Darſtellerin, Iſabella Andreini, gab wie wir ſchon wiſſen, den traurigen Anlaß zu ihrer Zerſplitterung.

Der Einfluß der italieniſchen Schauſpieler auf die Entwicklung des franzöſiſchen Dramas, würde trotz der mannichfachen Unterbrechungen und der kurzen Dauer ihres Verweilens noch in ungleich ſtärkerem Maße hervorgetreten ſein, wenn dieſe Entwicklung durch die furchtbaren religiöſen Bürgerkriege nicht überhaupt völlig gehemmt worden wäre. Doch laſſen ſich die ſeit dem erſten Auftreten der Italiener in Paris erſchienenen Ueberſetzungen italieniſcher Dramen, insbeſondre die des Pierre de Larivey ſicher auf ſie zurückführen.

Pierre de Larivey (oder La Rivey, L'Arrivey), 1550 zu Troyes geboren, iſt nach den Erhebungen Sainte Beuve's (a. a. O.) wahrſcheinlich italieniſchen Urſprungs, inſofern ein Zeitgenoſſe von ihm, Grosley, der Verfaſſer einer Geſchichte der Stadt Troyes ebenfalls eines Pierre de l'Arrivey gedenkt, welcher Domherr von St. Etienne daſelbſt war, und der bekannten Buchdruckerfamilie Giunti in Florenz und Venedig entſtammte, dieſen Namen aber ins Franzöſiſche übertragen und in l'Arrivey verwandelt hatte. Pierre Larivey gab im Jahre 1579 in Paris die Uebertragungen von ſechs italieniſchen Luſtſpielen unter dem Titel: Les comédies facétieuses de Pierre de la Rivey, Champenais, à l'imitation des anciens Grecs et Latins et modernes Italiens heraus, von denen Le laquais dem Ragazzo des Lod. Dolce, La veuve der Vedova des Florentiners Nic. Bonaparte, Les esprits der Aridosia des Lorenzino*) dei Medici, Le morfondu der Gelosia des Grazzini, Les jaloux den Gelosi des Gabbiani und Les écoliers der Zecca des Girolamo Razzi nachgebildet, in der Hauptſache aber nur, und zwar in Proſa, überſetzt ſind, da ſich die Aenderungen faſt blos auf die Verlegung der Scene nach Frankreich, auf Abſchwächung verſchiedener cyniſcher Stellen und auf Kürzung der Frauenrollen beſchränken, die damals in Frankreich noch von Männern dargeſtellt wurden. Das

*) Daher nicht wie Larivey in dem Vorwort zu ſeinen Werken und hiernach neuerdings Lotheiſſen ſagt: der Vater Leo's X.

letzte, wie auch eine Stelle in der an den Dichter François d'Amboise gerichteten Widmung beweist, daß diese Stücke für die Darstellung geschrieben waren. Wenn sie auch nicht, wie man wohl gesagt hat, die ersten französischen Lustspiele in Prosa, noch wie Larivey selbst glaubte, die ersten Prosaübersetzungen ausländischer Lustspiele waren, welche man darstellte, so haben sie doch fast alles überboten, was das französische Lustspiel bis dahin hervorgebracht hatte. Dies wird dadurch bestätigt, daß sie trotz der Ungunst der Zeit 1601 bereits in dritter Auflage erschienen. Auch fuhr der Dichter in diesen Uebersetzungen fort, nur daß es lange nicht zur Herausgabe kam. Erst 1611 ließ er von noch sechs andern übersetzten Lustspielen, die folgenden drei wieder drucken: La Constance nach der Costanza des Razzi, La fidèle nach der Fedela des Pasquaglio und Les tromperies nach den Inganni des Secchi. Sie erschienen in Troyes.

Die Art, wie Larivey es rechtfertigt, diese Lustspiele in Prosa geschrieben zu haben, beweist zugleich, daß es von ihm mit vollem Bewußtsein zu Gunsten einer größeren Natürlichkeit geschah. Im Uebrigen stützt er sich auf das Beispiel Bibbiena's, Machiavelli's und Aretin's. Da man den Einfluß Larivey's bis auf Molière und Regnard ausgedehnt hat, die doch wohl ebenso gut aus den italienischen Quellen selbst geschöpft haben könnten, so wird es wohl nicht zu kühn sein, es auch für möglich zu halten, daß er auf die Lustspiele Leloyer's, Chappuy's, seines Freundes François d'Amboise*), des Jerome d'Avost (les deux courtisanes 1584), Odet de Tournebu's (Les contens 1584) auf die Reconnue (1585) des Belleau, die Ecoliers (1589) des François Perrin, die Deguisés (1594) des Jean Godard von Einfluß gewesen sei.

Es war aber nicht der einzige Einfluß, den das französische Drama damals von Italien empfing. Kaum minder wichtig war die Uebersetzung des Tasso'schen Aminta, zuerst 1583, von Henriette de Clèves, Tochter des Herzogs von Cleve und Gemahlin des Lodovico Gonzaga, der 1584 eine andre von Pierre de Brach, 1591 die von La Brosse und 1596 die von Guill. Beliard folgten, für die Ent-

*) Er schrieb außer dem Lustspiele Les néapolitaines (1583) noch drei ungedruckte Tragödien und vier ungedruckte Komödien. Auch hielt man ihn für den Herausgeber der Werke Abélard's v. J. 1616.

wicklung des Schäferſpiels, deſſen erſtes Erſcheinen in Frankreich ſich bis zum Jahre 1563 zurückverfolgen läßt. Erſt jetzt ſcheint es aber bei Hofe und bei dem hohen Adel entſchiedener in Aufnahme gekommen zu ſein. Zu voller Blüthe gelangte es jedenfalls erſt im Anfang des nächſten Jahrhunderts unter dem Einfluſſe des preciöſen Tons, welcher vom Hôtel de Rambouillet ausgehend in der feineren Geſellſchaft Mode wurde, und des hierdurch mit bedingten Erfolgs von Urfé's Moderoman Astrée. Doch waren die Bergeries wahrſcheinlich ſchon früher von der Bühne der Paſſionsbrüder aufgenommen worden, da eines ihrer Mitglieder Jacques de Fonteny, Confrère de la Paſſion, von 1578—87 mit verſchiedenen Stücken dieſer Art hervortrat (La chaste bergère, le beau pasteur, la Galatée divinement delivrée). Auch iſt es zweifellos, daß die italieniſchen Schauſpieler in Paris neben der Commedia dell'Arte vorzugsweiſe in den Paſtoralen, insbeſondere dem Aminta, excellirten.

Verhältnißmäßig ſelten hat man dagegen noch in dieſer ganzen Periode dramatiſchen Bearbeitungen romantiſcher Stoffe zu begegnen. Außer Garnier's Bradamante ſind hier nur noch die Lucille des Le Jars (1576) die Ueberſetzung von Giraldi's Orbecche von Edouard du Monin unter dem Titel Orbec et Oronte (1584), eine dem Arioſto entnommene Tragödie Isabelle des Nicolas de Montreux (1595), ein Gegenſtand, der auch ſchon 1576 von Mathieu de Laval bearbeitet worden war, ſowie eine ungedruckte Tragödie Romeo et Juliette von Chateauvieux hier zu nennen. Das letztgenannte Stück führt mich noch auf ein anderes dem Shakeſpeare verwandtes, den Stoff von Maß für Maß, daher auch den von Giraldi's Epitia behandelndes Drama, die Philanire des Claude Rouillet, welche 1563 erſchien, 1577 aber neu aufgelegt wurde. Ebert glaubt jedoch nicht, daß Rouillet's Quelle Giraldi's Hecatomiti ſei, da dieſe erſt 1565 herauskamen, vielmehr ſei dieſe Erzählung nach Dunlop's Geſchichte der Proſadichtungen bereits im 15. Jahrhundert in Frankreich bekannt geweſen. Giraldi würde ſie demnach nicht erfunden, ſondern ſie wahrſcheinlich ſelbſt erſt durch franzöſiſche Ueberlieferung erhalten haben.

Häufiger iſt eine andere Gattung von Stücken vertreten, in der ſich wenigſtens theilweiſe ein nationaler Zug offenbart, der ja ſchon in den Sotties vorherrſchte und auch wieder ſpäter ſo entſchieden im franzöſiſchen Drama hervortreten ſollte, die unmittelbare tendenziöſe

Beziehung auf ſociale oder politiſche Ereigniſſe der Zeit, ich meine diejenigen Stücke, welche unmittelbar der Zeitgeſchichte entnommene Stoffe behandeln. Als erſtes Stück dieſer Art darf bis jetzt die Tragikomödie L'homme justifie par la foi von Henri de Barran (1554) angeſehen werden. Erſt 1574 tritt ein neues aber um ſo auffälligeres Beiſpiel davon hervor: La tragédie de feu Gaspar de Coligny, das demnach ein Ereigniß behandelte, das nur zwei Jahre früher ſtattgefunden hatte. Ihm folgte die ihrem Stoffe nach etwas weiter zurückliegende Histoire tragique de la Pucelle de Dom Remi von Jean Barnet; 1588 Le petit rosaire des ornements mondaines von Philippe Basquier, welche den Kampf des Herzogs von Parma mit den niederländiſchen „Ketzern" in allegoriſcher, an die ſpaniſchen Autos anklingender Form behandelte; 1589 La double tragédie du duc et du cardinal de Guise, welche in Blois, alſo wahrſcheinlich bei Hofe, am 23. und 24. December 1588 zur Aufführung kam. 1607 erſchien auch von Pierre Matthieu wieder eine Guiſiade und Le triomphe de la ligue. Louis Léger's Chilperic de France, second du nom, gehört in ſofern hierher, als ſich unter dem alten Stoff ein Angriff auf Heinrich III. verbarg, und der Verfaſſer, der ihn als einer der Vorſteher (régent) des Collège des Capettes 1594 daſelbſt hatte zur Aufführung bringen laſſen, dafür in Haft genommen ward. Wie frei man in der Ergreifung zeitgenöſſiſcher Stoffe im Uebrigen dachte, beweiſt auch das 1605 zur Aufführung gekommene und vielfach wiederholte Trauerſpiel l'Ecossaise des Antoine de Monchretien, eines Zeitgenoſſen Hardy's, welches den Tod der Maria Stuart behandelte, inſofern es der Dichter dem Sohne derſelben, Jacob I., gewidmet hat; noch mehr aber Billard de Courgenay's Mort de Henri IV., welcher 1610 vor ſeiner Wittwe Maria de Medici's aufgeführt wurde. Ihnen reihte ſich 1617 Guillards La mort du maréchal d'Ancre an. Beide waren alſo ganz unmittelbar unter dem Eindruck der Ereigniſſe geſchrieben. Auch die bereits früher hervorgetretenen Stücke in türkiſchem Coſtüm verdanken ihre Entſtehung dieſen Beziehungen zur Zeitgeſchichte. Die in Folge einer Intrigue der Sultanin Roxalane vollzogene Hinrichtung Muſtapha's, des älteſten Sohnes des damals noch lebenden Sultans Soliman, gab die Veranlaſſung zu Gabriel Bonin's oder Bounin's Soltane welche im Jahre 1560 vor Catharina de Medicis zur Aufführung kam und im folgenden Jahre im Drucke erſchien.

Wie alle von den gelehrten Dichter ausgehenden ernſten Dramen ſind auch dieſe faſt durchgehend nach den Vorbildern der Alten, meiſt des Seneca, verfaßt und nicht ſelten mit Chören verſehen. Die Einheit der Zeit und des Orts iſt nicht principiell feſtgehalten, wohl aber faſt immer im dunklen Nachahmungseifer zu wahren geſucht. Doch glaubte man ſich gelegentlich der Beobachtung derſelben auch entbinden zu können. Möglich, daß dies zur Unterſcheidung von Tragödien und Tragicomödien führte; denn keineswegs verſtand man unter letzteren nur Tragödien mit komiſchen Beimiſchungen oder Tragödien mit glücklichem Ausgang. Ein durchgreifender Unterſchied zwiſchen beiden läßt ſich überhaupt von den mit dieſen Namen unterſchiedenen Stücken nicht ableiten, da man zu jener Zeit die verſchiedenen Bezeichnungen des Dramas höchſt willkürlich anwendete. Doch wird es wohl am richtigſten ſein mit Ebert unter der Tragicomödie das ernſte Drama freieren Stils zu verſtehen.

Ein Hauptübelſtand für die von den Gelehrten ausgehende Entwicklung des neuen Dramas war, daß man die dafür aufgeſtellten Regeln zu äußerlich auffaßte, ohne ſie in einen inneren lebendigen Zuſammenhang mit einander zu bringen, und dabei faſt das ganze Gewicht auf die Behandlung der Sprache und des Verſes legte. Auch die Fortſchritte, welche die Ausbildung der Sprache zu Anfang des 17. Jahrhunderts machte, wurden für das Drama unmittelbar nur wenig förderlich. Denn die Verdienſte Balzac's, welcher der Proſa Würde, Abrundung und harmoniſchen Wohlklang gab, und Voiture's, welcher die Leichtigkeit und gefällige Anmuth des ſcherzhaften Plaudertons lehrte, fielen zunächſt weniger dafür in Betracht, als die peinlichen Vorſchriften, welche Malherbe für die Behandlung des Verſes aufſtellte, und welche dem Geiſt des Dramatiſchen völlig zuwiderliefen. Er ächtete alle poetiſchen Licenzen und Inverſionen. Er verlangte, daß die metriſche Sprache der Proſa ſo nahe wie möglich kommen, jeder Vers ein für ſich abgeſchloſſenes Ganze bilden und ebenſo richtig für das Auge als für das Ohr erſcheinen ſolle. Es half nichts, daß d'Aubigné und Régnier ſich dieſer Feſſelung des Geiſtes durch die Form widerſetzten, ſie unterlagen der Richtung der Zeit.

Es war unter dieſen Umſtänden immerhin wohlthätig, daß die Volksbühne, nachdem ſie ſich des neuen Dramas bemächtigt hatte, dasſelbe zum Zwecke größerer theatraliſcher Wirkung in einem freieren

Sinne zu behandeln begann und es ſich dabei mehr angelegen ſein ließ, dem Geſchmack ihres Publikums nahe zu treten, als die Gelehrten zu befriedigen und ihren Regeln zu entſprechen.

Dieſe Bewegung ging aber keineswegs vom Theater der Paſſionsbrüder oder, wie man jetzt ſagen muß, vom Theater des Hôtel de Bourgogne, ſondern vom Theater du Marais aus, welches nicht nur wie es ſcheint ausgezeichnete Kräfte dafür vereinigte ſondern auch einen Dichter gewonnen hatte, welcher an Fruchtbarkeit des Talents von keinem anderen dramatiſchen Dichter Frankreichs je übertroffen worden iſt. Dieſer Dichter war Alexandre Hardy*). Trotz ſeiner Berühmtheit kennt man von ihm weder Geburts- noch Todesjahr. Doch ſtammte er aus Paris, wo er, wie man glaubt, um 1560 (?) geboren ward. Es ſcheint, daß ſeine Erziehung, die eine gelehrte geweſen ſein mag, früh unterbrochen und er durch die Noth des Lebens gezwungen wurde, ſein außergewöhnliches Talent zu einer, wenn auch gewiß nur nothdürftigen Erwerbsquelle zu machen. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ſtand er auf dieſe Weiſe im Solde irgend einer der im Lande herumziehenden Schauſpielertruppen. Um 1600 aber erſcheint er im Dienſte des Theaters du Marais. Obſchon er weſentlich zu dem Aufſchwunge desſelben beigetragen und unermüdlich in ganz beiſpielloſer Weiſe dafür thätig geweſen iſt, kann dieſe Stelle doch nur eine dürftige geweſen ſein, da die Schauſpielerin Beaupré klagt, daß Corneille den Schauſpielern großen Abbruch gethan, inſofern dieſe früher ein ganzes Theaterſtück, das bisweilen in einer einzigen Nacht geſchrieben werden mußte, für nur 3 Thaler erhalten hätten; Corneille ſich dagegen ganz anders bezahlen laſſe, ſo daß ihnen nur wenig Vortheil bleibe.

Die Fruchtbarkeit Hardy's war eine ganz außerordentliche. Nach einer Stelle im Vorwort zum I. Theile ſeines Theaters (1624) müßte man annehmen, daß er ſei nedramatiſche Laufbahn im Jahre 1594 begonnen habe, doch iſt die Erwähnung eine ſo beiläufige, daß man auf die Genauigkeit derſelben wohl ſchwerlich wird rechnen können. Mir ſcheint, daß er entweder zu dieſer Zeit noch viel jünger war, als das muthmaßliche Geburtsjahr (1560) ergeben würde, oder daß ſeine dramatiſche Carriere früher begann. In demſelben Vorwort bekennt er ſich

*) Siehe über ihn Parfait IV. 2. — Sainte Beuve, Tableau hist. et critique de la poésie française au 16. siècle I. S. 304. — Ebert, Entwicklungsgeſchichte ꝛc. S. 185.

ſelbſt zu 500, an einer andern Stelle ſogar zu 600 Stücken, doch war ſeine dramatiſche Produktivität damals noch nicht völlig beſchloſſen. Einzelne Geſchichtsſchreiber geben die Zahl ſeiner dramatiſchen Werke auf 600, andere wohl übertreibend auf 800, einige ſogar auf 1200 an. Ich halte die erſte Zahl für die wahrſcheinlichere, da Hardy ſpäteſtens 1632 geſtorben ſein muß.*) Auch ſo erſcheint ſeine Thätigkeit als eine ganz eminente, beſonders wenn man berückſichtigt, daß ſeine Stücke alle in gereimten Verſen geſchrieben ſind und ſoweit man ſie kennt, für ſeine Zeit und als bloße Bühnenſtücke ſich auf einer gewiſſen Höhe halten. Wie geringſchätzig man heute über ſie auch urtheilen mag, damals erregten ſie große Bewunderung. Ohne ihn mit Goldoni im Uebrigen vergleichen zu wollen, hat er doch darin eine ähnliche Bedeutung für das Theater ſeiner Nation gehabt, daß er die Volksbühne aus einem Zuſtande der Verſunkenheit erhob und ihr, ganz allein, ein entſprechendes Repertoire für die Dauer eines ganzen Menſchenalters ſchuf. Hardy hat, nachdem die Drucker ſich unbefugt der Herausgabe ſeiner Dramen zu bemächtigen anfingen, von 1624—28 eine Auswahl derſelben in 6 Theilen herausgegeben. Sie umfaßt im Ganzen 41 Dramen (worunter auch 6 Paſtoralen), von denen das früheſte Les chastes et loyales amours de Théagène et de Cariclée (1601) nach dem Roman des Heliodor allein aus 8 Dramen beſteht, was darauf hinweiſt, wie ſehr bei ihm das epiſche Element des Begebenheitlichen wieder bevorzugt iſt. Die ſpäteſten Stücke der Sammlung ſind Phraates ou les vrais amants und Le triomphe d'amour aus dem Jahre 1623.**)

Es ſcheint, daß Hardy der erſte Dramatiker war, bei welchem der ſpaniſche Einfluß auf das franzöſiſche Theater beſtimmter hervortritt. Dies iſt jedoch auch bei ihm, ſo weit es ſich heute beurtheilen läßt, nicht vor dem Jahre 1612 der Fall geweſen, in welchem ſeine Tragikomödie La force du sang, eines ſeiner beſten Stücke, zuerſt gegeben worden iſt. Es behandelt den Stoff der gleichnamigen Cervantes'ſchen Novelle. Auch die Tragikomödien Felismène (1613), La belle Egyptienne (1615), Lucrèce ou l'adultère punie (1617), Frégonde (1621) ſind dem Spaniſchen nachgebildet.

*) In dieſem Jahre iſt nämlich von ſeiner Wittwe die Rede.

**) Bei Parfait IV. p. 20. findet ſich ein chronologiſches Verzeichniß der in jenen ſechs Bänden enthaltenen Stücke.

Spaniſcher Einfluß zeigt ſich auf dramatiſchem Gebiete zuerſt in den Ueberſetzungen der ſpaniſchen Celestina. Mit dem Erſcheinen des Cervantes und Lope de Vega's mußte er wachſen. Durch die Vermählung Ludwigs XIII. mit Anna von Oeſtreich kam der ſpaniſche Geſchmack ſogar längere Zeit in die Mode, zumal er auch noch von Richelieu begünſtigt wurde. Doch hatte er immer mit dem italieniſchen Einfluß zu kämpfen, der durch Maria von Medicis, der Gemahlin Heinrichs IV., bei deren Ankunft in Frankreich ſich auch Rinuccini in ihrer Gefolge befand, und durch das Hôtel Rambouillet, wennſchon in ſehr verſchiedener Weiſe, zur Herrſchaft gebracht worden war.

Die Verletzung der Einheit von Ort und Zeit, ſowie die freie Behandlung der geſchlechtlichen Liebe, deren man Hardy beſchuldigt, braucht er dem ſpaniſchen Drama aber nicht erſt entlehnt zu haben. Dies dürfte bei ihm wohl mehr mit dem mittelalterlichen Drama zuſammen hängen, an deſſen epiſcher Darſtellungsweiſe und zum Theil roher Naivetät die Volksbühne immer noch feſtgehalten hatte. Wenn er in einem ſeiner Stücke eine Courtiſane auf die Bühne bringt und ſie ihrem Gewerbe gemäß ſprechen läßt, wenn in einem andren eine Frau in offnem Ehebruch von ihrem Manne überraſcht wird, wenn in der Scedase zwei Mädchen faſt vor den Augen der Zuſchauer Gewalt erleiden, wenn die Liebhaber und Liebhaberinnen in ihren Liebkoſungen faſt bis an die letzte Grenze des Natürlichen gehen, ſo wird man dabei nicht blos zu berückſichtigen haben, daß Scenen dieſer Art nur nebenher laufen, ſondern auch, daß ſowohl Publikum wie Darſteller damals ausſchließlich aus Männern beſtanden. Im Wechſel der Scene iſt Hardy beſonders weit in den Amours de Théagène et de Cariclée, ſowie in der Elmire ou l'heurese bigamie (1615) gegangen, worin ſich die Geſchichte des Grafen Gleichen behandelt findet.

Wie vielen Ungereimtheiten und Geſchmackloſigkeiten, wie vieler Rohheit und Grauſamkeit, wie vieler Trivialität und Schwülſtigkeit man bei Hardy auch immer begegnet, eine gewiße dramatiſche Lebendigkeit, eine gewiſſe Kraft und Natürlichkeit wird man ihm für ſeine Zeit doch nicht abſprechen können. Wenn es vielen ſeiner Stücke auch an einem plan- und kunſtmäßigen Aufbau, an geſchloſſener Motivirung, an Concentration des Intereſſes fehlt, ſo verſtand er doch faſt immer die Theilnahme ſeiner Zuſchauer zu erregen und feſtzuhalten. Hardy ſelbſt wendet gegen die Angriffe ſeiner gelehrten Gegner ein, daß der äußere

Zwang, unter welchem seine vielen Arbeiten entstanden, ihn wegen der Unvollkommenheiten derselben wohl entschuldigen dürfte. „Nos champignons rimeurs — setzt er im Avertissement des III. Bandes seiner Dramen hinzu — trouvent étrange, qu' en des poëmes si laborieux et de si long étendue il se trouvent quelques rimes licentieuses ou forcées; mais lorsque ces vénérables censeurs auront pu mettre au jour cinq cens poëmes de ce genre, je crois qu' on y trouvera bien autrement à reprendre; non que la qualité ne soit icy préférable à la quantité, et que je fasse gloire du nombre, qui me déplaît: au contraire et à ma volonté, que telle abondance se pût restraindre dans les bornes de la perfection.“ Hardy hatte jedenfalls weniger Unrecht mit Selbstgefühl auf den Einfluß hinzuweisen, welchen er auf die Entwicklung der französischen Bühne ausgeübt hat, als diejenigen, welche ihm diesen Einfluß ganz absprechen wollen, da kein Geringerer als Corneille (in seinem Examen de Mélite) zugestehen konnte, daß er bei seinen ersten theatralischen Versuchen nichts als ein Wenig gesunden Sinn (un peu de sens commun) und die Muster Hardy's zu Führern gehabt.

Hardy's Stücke zerfallen in Tragödien, Tragicomödien und Schäferspiele (Bergeries). Auch er hat noch an der Gewohnheit festgehalten, die letztern in vierfüßigen gereimten Versen zu schreiben, wogegen jene in gemischten 5 und 6 füßigen Versen verfaßt sind. Auch bei ihm läßt sich der Unterschied zwischen Tragédie und Tragicomédie nicht durchgehend auf feste Merkmale zurückführen. Doch gehören den letzteren meist die romanhaften Stoffe an, die wohl auch die beliebteren waren. Der Roman beherrschte damals die Phantasie der vornehmen Welt. Dies theilte sich den übrigen Kreisen mit. Auch den historischen Stoffen mußte ein galanter Anstrich gegeben werden, damit sie allgemeiner gefallen konnten. Doch war es bei einem so großen Repertoire, wie demjenigen Hardy's, natürlich, daß er die ganze Stoffwelt der Mythologie, der Geschichte, der epischen Dichtung noch mit heranzog.

Lange vermochte keiner der zeitgenössischen Dichter, von denen Antoine de Montchrétien noch der bedeutendste ist, seinen Ruhm irgend zu trüben, endlich sollte aber doch sein gerade im Zenith stehende Stern vor neuen am dramatischen Himmel aufgehenden Gestirnen noch während seines Lebens erbleichen.

Schon das Erscheinen der Amours tragiques de Pyramus et

Thisbé des Théophile de Viau im Jahre 1617 bezeichnet einen ganz außerordentlichen Erfolg. Dies hing mit dem Umschwunge zusammen, welcher sich mit dem ersten Decennium des 17. Jahrhunderts in dem gesellschaftlichen Tone der Kreise des höheren Lebens vollzogen hatte. Trotz der von Italien kommenden Einflüsse hatten die Bürgerkriege, welche Frankreich so lange verheerten, die Sitten verwildert, den Geschmack vergröbert. Der Ton des gesellschaftlichen Lebens war ein überwiegend rauher geworden. Mit Heinrich IV., welcher die Gewohnheiten des Lagers an den Hof gebracht hatte, hörte dieser letztere auf, tonangebend zu sein. Selbst Maria von Medicis, obschon sie den italienischen Einfluß begünstigte, besaß nicht den Geist und die persönliche Feinheit, um hierin eine wesentliche Besserung herbeizuführen. Was aber weder sie, noch Anna von Oesterreich vermochte, das sollte einer jungen Dame von seltenem Adel des Geistes und Herzens gelingen, welche ihr Haus neben der Hofhaltung dieser Königinnen zu einem Hofe des guten Geschmacks und des guten Tones zu machen verstand.

Cathérine de Rambouillet war die Tochter des Jean de Vivonne, Marquis de Pisani, eines der reichsten und angesehensten französischen Cavaliere. Ihre Mutter entstammte dem alten römischen Geschlecht der Savelli. Edelstes italienisches Blut war demnach in ihr mit edelstem französischen gemischt, was ihrem fein gebildeten Geist, der sich an den Dichtungen Tasso's, Montemayor's und Malherbes geschult und berauscht hatte, die vorzüglichsten Eigenschaften beider Nationen verlieh. 1588 geboren, wurde sie im Jahre 1600 im Alter von nur 12 Jahren dem Marquis von Rambouillet, Charles d'Angennes, vermählt. Der am französischen Hofe herrschende Ton stieß sie bald in einem Grade ab, daß sie nach der 1607 erfolgten Geburt einer Tochter eine davon zurückbleibende Schwäche zum Anlaß nahm, ihn völlig zu meiden, und sich ganz auf ihre Häuslichkeit zurückzuziehen. Ihr Salon, in dem sie die ausgezeichnetsten Männer und Frauen der Hauptstadt zu versammeln und festzuhalten verstand, wurde sehr bald zum Mittelpunkte des geistigen Lebens und zum Ausgangspunkte eines neuen Geschmacks, einer neuen gesellschaftlichen Bildung, welche mit reizvoller, zwangloser Natürlichkeit der geselligen Unterhaltung geistiges Interesse, Feinheit der Empfindung und besonders eine hohe Achtung vor der Natur und Würde des Weibes verband.

Der Adel des Herzens und des Geistes war hier gleichberechtigt mit dem der Geburt. — Die Bedeutung dieses gesellschaftlichen Kreises, welcher allmählich gesetzgeberisch nicht nur in den Dingen des Geschmacks, sondern selbst der Literatur wurde, sollte sich noch steigern, nachdem die Marquise das von ihrem Vater ererbte Palais Pisani in der Rue Thomas du Louvre in einer den Zwecken dieser Gesellschaft entsprechenden Weise nach ihren Plänen hatte umbauen und nach ihrem Geschmacke einrichten lassen, was in der Zeit von 1610—1617 geschah.*) In diesem, allseitige Bewunderung erregenden Gebäude, welches nun den Namen des Hôtel de Rambouillet erhielt,**) und von dem das Fräulein von Scudéry in dem Roman Cyrus eine enthusiastische Schilderung gegeben, war jeden Mittwoch in den Mittagsstunden großer Empfang, was den vertraulicheren Umgang mit den bevorzugten Freunden des Hauses an den übrigen Tagen nicht ausschloß. Fast alle berühmten Namen der Hauptstadt waren vertreten. Selbst die Prinzen des königlichen Hauses, Condé und Conti, und Mademoiselle de Bourbon kamen, dem guten Geschmack und der lebenswürdigen Marquise zu huldigen, sowie der geistigen Anregungen der Conrart, Gombauld, Scudéry, Chapelain, Racan, Maynard, besonders aber Malherbe's theilhaftig zu werden, welcher den Mittelpunkt dieses Kreises bildete, zu dessen Zierden besonders noch Ménage, Balzac und Voiture gehörten, wie auch das Fräulein von Rabutin-Chantal, spätere Frau von Sevigny und die damals noch unverheirathete, durch ihre Erzählungen berühmte Gräfin von Lafayette.

So sehr dieser Kreis aber auch eine schöne Natürlichkeit und Klarheit in Leben, Sprache und Dichtung anstrebte, so wurde, wie dies der tonangebende Malherbe, noch mehr aber die enthusiastische Bewunderung der Schäfer-Dichtungen Tasso's, Guarinis, Montemayors schon erwarten läßt, doch auf die Form ein zu großes Gewicht gelegt, daher der Einfluß, welchen derselbe auf die Literatur jener Tage ausübte, auch mehr auf die Form des sprachlichen Ausdrucks, als auf den Inhalt

*) Siehe über die Marquise und das Hôtel de Rambouillet: Victor Cousin, La société française au 17. siècle. Paris 1858. — Tallément des Reaux Historiettes, 3. éd. Paris 1854. — P. L. Roederer, Memoire pour servir à l'histoire de la société polie en France. Paris 1835. — Lotheissen, a. a. O.

**) Das alte Hôtel de Rambouillet wurde von Richelieu angekauft und in das Palais Cardinal verwandelt, das später den Namen Palais royal erhielt.

gerichtet war und den eigenthümlichen Charakter derſelben mit fördern half, den Guizot in die Worte zuſammenfaßt, „daß trotz der Mannichfaltigkeit, welche ſie zeige, der Mangel an jeder wahren, tiefen Empfindung und an jener Inſpiration, welche unmittelbar aus der Wirklichkeit geſchöpft, ſich erſt in das Gebiet der Phantaſie erhebt, ehe ſie in die Verſe des Dichters übergeht, ihr charakteriſtiſches Merkmal ſei"*).

Für eine ſolche Dispoſition des Geiſtes lag nichts ſo nahe, als wenn auch ganz wider Willen, eine künſtliche und erkünſtelte Natürlichkeit an die Stelle der echten zu ſetzen und in einer geſuchten und verdunkelnden Bildlichkeit des Ausdrucks, in ein zierliches aber doch nur halb conventionelles, halb ſpitzfindiges Spiel mit Worten zu gerathen. Es kann daher auch nicht Wunder nehmen, daß eine Erſcheinung wie d'Urfé's Aſtrée von der 1610 der erſte Theil erſchien**) und welche eine Art Revolution in den Empfindungen und Anſchauungen der höheren Lebenskreiſe des ganzen gebildeten Europas herbeiführte, auch auf den Kreis des Hôtel de Rambouillet einen ganz berauſchenden Eindruck ausübte, noch daß ein Schriftſteller wie Marini, welcher 1615 von dem Italiener Concini, Marſchall d'Ancre, dem erklärten Günſtling der Königin Mutter, nach Paris berufen worden war und die Gunſt der Lage trefflich auszubeuten verſtand,***) auch von ihm mit Bewunderung aufgenommen wurde, ja daß Affectation und Prüderie allmählich, wenn auch in unmerklicher Weiſe in ihn eindrangen und den anfänglichen Ehrennamen der Précieux und Précieuſes endlich in einen

*) Guizot, Corneille et son temps. Paris 1858. S. 85.

**) 1616 folgte der zweite, 1620 der dritte, 1627 der vierte. Der fünfte Theil rührt von Balth. Baro, dem früheren Secretär d'Urfé's her, der ihn nach Aufzeichnnungen dieſes letzteren ausführte. Baro, 1600 zu Valencia geb., 1650 geſt., hat auch eine ziemliche Zahl dramatiſcher Werke geſchrieben und wurde ſpäter Mitglied der Academie.

***) Gleich als Marini ſeinen erſten Beſuch bei Concini gemacht und dieſer ihm beim Abſchied geſagt hatte, ſich 500 Goldthaler bei ſeinem Schatzmeiſter auszahlen zu laſſen, ließ er ſich ſtatt ihrer 1000 geben. Teufel! ſagte Concini bei ſeiner nächſten Begegnung mit ihm, welch ein Neapolitaner ihr ſeid. Excellenz können ſich gratuliren, erwiderte Marini, daß ich nicht 3000 verlangt habe. Ich verſtehe das Franzöſiſche nicht. — Obwohl der Marſchall im nächſten Jahre ermordet wurde, wußte ſich Marini doch in der Gunſt der Königin Wittwe zu halten und kehrte erſt 1622 nach Italien zurück. Siehe über dieſe Verhältniſſe Chasles. Le Marino, sa vie et son influence in La France, l'Espagne et l'Italia. Paris 1877.

Spottnamen verwandelten, was freilich erst unter dem Einfluß der kleineren Nebenkreise geschah, welche den Ton des Hôtel Rambouillet nachahmten und ihn dabei übertreibend carrikirten. Der Marinismus, in dem spanischer und italienischer Geist sich mischte, kam rasch in Frankreich in Aufnahme, er wurde eine Sache der Mode, wie ihn ja Chapelain ausdrücklich in dem spanischen Dichter Gongora empfahl. Der Erfolg von Theophile's Pyrame et Thisbé beruht wesentlich mit auf ihm, da dieser ihn hier zuerst auf das französische Drama übertrug.

Théophile de Viau wurde 1590 zu Clérac geboren. Einer alten Hugenottenfamilie angehörend, hoffte er sein Glück in Paris bei Heinrich IV. zu machen und wurde von diesem auch freundlich aufgenommen, doch bereitete die Ermordung desselben diesem aussichtsreichen Verhältnisse zu bald nur ein Ende, da Viau sich Concini nicht anschließen mochte. Er fand jedoch einen Rückhalt an dem lebenslustigen Herzog Henry de Montmorency. Ein freundschaftliches Verhältniß zu Balzac, mit dem er damals eine Reise nach den Niederlanden unternahm, hatte gleichfalls nur kurze Dauer. Nach Concini's Tode näherte er sich wieder dem Hofe. Der freie antikirchliche Ton, den er in der Unterhaltung und in seinen Satiren anschlug, zog ihn jedoch Verfolgungen zu, gegen die selbst der Herzog ihn nicht immer zu schützen vermochte, so daß er im Jahre 1619, um sich zu retten, ins Ausland fliehen und um später zurückkehren zu können, wie man behauptet, den calvinistischen Glauben abschwören mußte. (?) Im Hause Montmorency's hatte er auch den Dichter Jean Mairet kennen gelernt, mit dem ihn bald die engste Freundschaft verband. 1623 wurde er wegen einer Sammlung anstößiger Gedichte, die unter dem Namen Le parnasse satirique*) du Sieur Théophile erschienen war, von der ihm aber nur einige wenige Stücke angehörten, des Atheismus beschuldigt, zum Feuertode verurtheilt, in effigie verbrannt, kurze Zeit später auch selber ergriffen und zwei Jahre gefangen gehalten. Seine Vertheidigungsschriften hatten wenigstens eine Milderung des Urtheilsspruches zur Folge, der nun auf Verbannung lautete. Théophile's Gesundheit war aber erschüttert, so daß er bereits im nächsten Jahre, 25. September 1626, im Palast seiner Schützers und Freundes, des Herzogs von Montmorency, starb. Théophile war eine edle, freimüthige Natur, treu,

*) Sie erlebte mehr als zehn Auflagen.

kühn, furchtlos, phantasievoll und abenteuerlich. Er fiel der kirchlichen Reaction zum Opfer, der es auch gelang, das Bild dieses Mannes zu fälschen, der zu den interessantesten Persönlichkeiten der Zeit gehört.*)

Sein vorgenanntes Trauerspiel, welches wahrscheinlich 1617 zum ersten Male auf dem Theater du Marais gespielt wurde und vielleicht auf dieses die Aufmerksamkeit der vornehmen Welt zuerst hingelenkt hat, behandelt einen ähnlichen Stoff wie Shakespeare's Romeo und Julia, aber die große, in ihrer Heftigkeit sich selber verzehrende Leidenschaft des britischen Dichters erscheint hier ins schäferlich Schmachtende und Gekünstelte und dabei Platte herabgezogen. Dramatisch und selbst theatralisch ist dieses Stück in der That von geringerem Werth als die Hardy'schen Dramen, aber die Rohheit des Ausdrucks ist hier verschwunden, die Plattheit gemildert. Die Sprache strebt nach gewählter Feinheit und erreicht sie zum Theil. Die Empfindung ist, wenn auch gekünstelter, jedenfalls edler. Im Uebrigen erklärt sich der Erfolg**) dieser Dichtung nur aus der Moderichtung und der eigenthümlichen geistigen Atmosphäre der Zeit, denen sie entsprach und die sie in bestimmter Weise zum Ausdruck brachte.

Epochemachender noch war eine andere Erscheinung. Das Schäferdrama Les bergeries ou Arténice von dem Marquis de Racan (1618), welches, wie es den Schäfernamen der Marquise von Rambouillet trug, auch vorzugsweise die in ihrem Kreise herrschenden Anschauungen poetisch verherrlichen wollte und daher von diesem, dem Racan ja selbst angehörte, auch mächtig gefördert wurde.

Honoret de Bueil, Marquis de Racan***) wurde 1589 zu Schloß Roche-Racan in der Tourraine geboren. Er hatte zwar nicht studirt, die Bekanntschaft Malherbe's weckte jedoch das in ihm schlummernde poetische Talent, welches ihn in die literarische Laufbahn riß. Malherbe schätzte von seinen Schülern Maynard als denjenigen, welcher die meiste Durchbildung hatte, Racan aber als den, welchem die größere poetische Kraft innewohnte. Boileau stellte ihn als lyrischen Dichter sogar noch über Malherbe; auch gehörte er später zu den ersten Mitgliedern der Academie. Er starb 1670 zu Paris.

*) Siehe über ihn: Chasles, a. a. O.

**) Beauchamps giebt von 1621—56 fünf verschiedene Ausgaben an.

***) Parfait, a. a. O. IV. 309. — Tallémant des Reaux. Paris 1834. II. 127.

Trotz all ihrem Ruhm und all ihren Erfolgen*) hat die Bergerie des Racan nur einen jehr geringen dramatiſchen Werth und wenn man zu ihrer Zeit die Sprache als eine beſonders geſunde und angemeſſene rühmte, ſo beweiſt dies nur wie ſehr ſich die damalige gebildete Welt der Natur entfremdet hatte, womit nicht in Abrede geſtellt werden ſoll, daß dieſe Dichtung nicht auch Stellen von wahrer und tiefer Empfindung enthält.

Der Erfolg derſelben drängte ein ganzes Decennium die Tragödie in den Hintergrund und erſt durch den Cid wurde der in ihr herrſchende, durch die Romane Montemayor's und d'Urfé's in die Mode gebrachte Geſchmack von der Bühne wieder verſcheucht. Doch halte ich die Behauptung Eberts**) für zu weitgehend, daß ſeit ihrem Erſcheinen bis zu Mairet's Sophonisbe kein Trauerſpiel mehr geſpielt worden ſei, als ausnahmsweiſe Theophile's Pyrame et Thisbé und einige der älteren Tragödien Hardy's. Es iſt vielmehr mit Sicherheit anzunehmen, daß Hardy mindeſtens bis zum Jahre 1628 für die Bühne thätig blieb und ſeine Stücke auch noch nach ſeinem Tode geſpielt wurden, da es z. B. in der Comédie des Comédiens des Scudéry vom Jahre 1635 auf die Frage: „Quelles pièces avez-vous?“ heißt: „Toutes celles de feu Hardy.“ Auch würde Corneille ſich ſonſt ſchwerlich noch 1630 auf ihn als ſein Muſter berufen haben. Beauchamps und Gebrüder Parfait machen aber außerdem noch eine ziemliche Zahl in dieſe Zeit fallender Tragödien und Tragikomödien namhaft, unter deren Verfaſſern ſich die Namen Montchreſtien, Gelardon, Gibois, Bellone, Touſtain, Coſtignon, Mamefray, Mairet, Troterel, Borée, de la Croix, Rotrou, Auvray befinden.

Unter den Paſtoraldichtern des Zeitraums zeichnen ſich Mairet durch ſeine Silvie (1621) und Silvanire (1625), Gombauld durch ſeine Amaranthe (1625), De la Croix durch ſeine Climène (1628), Pichou durch Les folies de Cardenis (1629, nach Cervantes), Du Cros durch die Ueberſetzung des Bonarelli'ſchen Fillis de Scire (1629; (auch Pichou lieferte 1630 eine Ueberſetzung davon, die viel Aufſehen

*) Beauchamps giebt von 1625 bis 1698 7 Ausgaben an. Auch ſagt er, daß Racan in der Artémice eine Dame aus Termes, Cathérine Chabot, verherrlicht habe.

**) A. a. O. S. 199.

erregte), Rayſſiguier durch Les amours d'Astrée et de Céladon (1630) und Baro durch ſeine Cloris aus. Von ihnen allen kann hier aber nur Mairet eine kurze Betrachtung zu Theil werden.

Jean de Mairet oder Mayret*), einer alten, ſtreng katholiſchen Familie Weſtphalens entſtammend, wurde am 4. Januar 1604 zu Beſançon geboren, das damals noch nicht zu Frankreich gehörte, wohin ſich aber ſein Großvater vor dem in ſeine Heimath eindringenden Proteſtantismus geflüchtet hatte. Jean verlor frühe Vater und Mutter und wurde hierdurch in ſeinen Studien unterbrochen, die er jedoch ſpäter im Collège des Grassins zu Paris wieder aufnahm. Unter dem Einfluſſe Theophile's de Viau, mit welchem er näher bekannt ward, ſchrieb er im Alter von nur erſt 16 Jahren die Tragikomödie Chriséide et Arimand, in welcher er einen der Aſträa entnommenen Stoff behandelte und den ſchäferlichen Ton in die Tragödie einführte. 1621 folgte dann La Silvie, 1625 La Silvanire, 1627 das Luſtſpiel Les galanteriers du duc d'Ossone, 1628 die Virginie und 1629 ſein Meiſterwerk Sophonisbe.**) — Im Jahre 1625 hatte Mairet ſich dem Großadmiral Herzog von Montmorency, auf deſſen Zug gegen den Herzog von Soubiſe angeſchloſſen, ſich auch durch Tapferkeit ausgezeichnet, ſo daß er nach beendetem Feldzug in das Gefolge desſelben aufgenommen wurde. Richelieu, dem er mittlerweile auch bekannt worden war, ließ ihm die zwiſchen ihm und Montmorency ausgebrochene Feindſeligkeit nicht entgelten. Er nahm ihn nach deſſen Tode in ſeine Dienſte auf. Der Streit, in den Mairet ſpäter mit Corneille gerieth und in dem er keine glückliche Rolle geſpielt hat, verleidete ihm Paris und die Bühne. Die im Jahre 1637 zur Aufführung gekommene Sidonie war ſein letztes dramatiſches Werk. Nur kurze Zeit ſpäter zog er ſich nach Maine zurück, wo er ſich 1648 verheirathete und dann nach Beſançon überſiedelte. Hier widmete er ſich den Angelegenheiten ſeines Landes, was ihn zu verſchiedenen

*) Parfait, Gebr., a. a. O. IV. S. 338. — Gaston Bizos, Etude sur la vie et les oeuvres de Jean de Mairet. Paris 1877. — Lotheiſſen, a. a. O. I. S. 327. — Ebert, a. a. O. S. 206.

**) Im Druck erſchien die Sylvie 1629 und erlebte bis 1681 ſechs Auflagen; La Silvanire 1631, Virginie 1635, Les galanteries 1636, Sophonisbe 1655 (?). Ihr folgten noch 6 Stücke, die in der Geſammtausgabe der Dramen von 1650, Paris. 3 Bde., enthalten ſind.

Malen in diplomatiſchen Sendungen nach Paris führte, wo er vom Jahre 1659 aufs Neue für längere Zeit ſeinen Wohnſitz nahm. Erſt 1668 zog er ſich wieder nach ſeinem Geburtsort zurück, in dem er zwei Jahre ſpäter verſchied.

Man hat geſagt, daß Chapelain einer der erſten Gelehrten geweſen ſei, welcher die Lehre, die Dauer der dramatiſchen Handlung dürfe vier und zwanzig Stunden nicht überſchreiten, in Frankreich aufgeſtellt und insbeſondere Mairet beſtimmt habe, dieſelbe praktiſch in Anwendung zu bringen, was dann in deſſen Sophonisbe geſchehen ſei.*) Indeſſen iſt andrerſeits ſchon darauf hingewieſen worden, daß Mairet dieſe Regel bereits früher kannte, da er in ſeiner Vorrede zur Silvanire erklärt, letztere auf Anregung des Grafen Carmail und des Cardinals de la Valette geſchrieben zu haben, welche ihn aufgefordert hätten, eine Paſtorale zu dichten, bei welcher die Regeln der italieniſchen Dramatiker genau beobachtet wären. Mairet, ohne Chapelain's hierbei im geringſten zu erwähnen, nimmt vielmehr die Miene an, als ob er die Regeln der Einheit von Ort und Zeit erſt ſelbſt von den Werken der Italiener und Griechen abgeleitet habe und iſt nicht wenig ſtolz darauf, ihnen in ſeiner Dichtung ſo völlig entſprochen zu haben, daß die Handlung derſelben mit dem Morgen des einen Tages beginne und mit dem des folgenden ſchließe. Auch enthalte ſie die vier weſentlichen Theile, aus denen nach den alten Grammatikern jedes der uns bekannten Werke des Terenz beſtehe, nämlich den Prolog, die Protheſe, die Epitheſe und die Kataſtrophe. Allein um wie vieles früher die Regel der 24 Stunden in Frankreich ſchon aufgeſtellt worden war, beweiſt u. A. die Art poétique des Vauquelin de la Fresnay (Caen 1605), in welcher es heißt:

> Le théâtre jamais ne doit être rempli
> D'un argument plus long que d'un jour accompli.

Vielleicht nicht ſo beſtimmt formulirt, lag überhaupt ſchon den früheſten Verſuchen der Franzoſen, die Alten und die Italiener im Drama nachzuahmen, die Lehre von den Einheiten zu Grunde, nur

*) D'Olivet, welcher die Peliſſon'ſche Geſchichte der franzöſiſchen Academie fortgeſetzt hat, berichtet ſogar, daß Chapelain unmittelbar nach einer Conferenz beim Cardinal Richelieu, in der er die Nothwendigkeit der drei Einheiten bewieſen, eine Penſion von 1000 Ecus von dieſem ausgeſetzt worden ſei.

daß sie gleich von Beginn selbst noch von solchen Dichtern, sei es aus Ungeschicklichkeit und Leichtfertigkeit oder absichtlich verletzt wurde, von denen man die Kenntniß derselben gerade erwarten durfte. So klagt bereits Jacques Grévin um 1661 über die groben Fehler, die man sich täglich bei den Spielen der Universität zu Paris zu Schulden kommen lasse, die statt Muster für jede Art der Vervollkommung in den Wissenschaften zu sein, in der Manier der herumziehenden Comödianten bluttriefende Stücke zur Darstellung brächten, welche oft zwei oder drei Monate umfaßten.

Der Erfolg der Silvie und der Silvanire war ein ganz außerordentlicher, obschon Mairet die besten Werke der Italiener in dieser Gattung, ja selbst die Bergerie Racan's damit nicht erreichte, welche sie in Bezug auf Geschmack, Adel der Empfindung und Anmuth des sprachlichen Ausdrucks doch so weit überragt. Konnten von ihr Gebrüder Parfait doch sagen, daß sie durch edle Einfachheit der Gedanken und durch Correctheit und Eleganz der Sprache sich wie ein Werk ausnehme, das erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts geschrieben worden sei. Auch Les galanteries du duc d'Ossone sind heute fast nur durch das im Jahre 1635 geschriebene Vorwort wichtig, insofern eine Stelle desselben den damaligen Zustand der Bühne, der gesellschaftlichen Sitten und des Geschmacks, sowie den Entwicklungsgrad des damaligen Lustspiels beleuchtet. Obschon es nämlich in dieser Stelle heißt, daß das Theater jetzt so viel von seiner früheren Rohheit verloren habe, um ehrbaren Frauen den Besuch desselben ebenso unbedenklich erscheinen zu lassen, wie den des Gartens des Luxembourg, enthält es doch eine Scene in welcher ein Cavalier, ein nächtliches Rendezvous bei einer Schönen suchend, in deren Bette ein andres ihr zur Wächterin gestelltes Mädchen findet, die Stelle der inzwischen einem Liebesabenteuer nachgegangenen Schönen dort einnimmt, dem die erwachende Schläferin aufs Gefügigste zustimmt, ihm einzig empfehlend, hübsch verständig zu sein; worauf sich der Vorhang, dieser Verständigkeit freien Spielraum zu geben, gutmüthig schließt. Daß derartige Scenen nicht vereinzelt standen, beweisen die etwas späteren Stücke La bague de l'oubli von Rotrou und der Clintandre Corneille's.

Das Lustspiel war seit Larivey von den gelehrten Dichtern nur wenig angebaut worden. Man wird in den Verzeichnissen der dramatischen Werke der ersten drei Decennien des 17. Jahrhunderts nur

ſelten einem reinen Luſtſpiel begegnen. Unter den 41 erhalten gebliebenen Stücken Hardy's befindet ſich auch nicht ein einziges. Nicht nur das Volk, auch die Vornehmen hielten an den alten Farcen und Poſſen und an den durch die Italiener in Aufnahme gekommenen Stegreifſpielen feſt. Heinrich IV. ließ ſich zu ſeiner Kurzweil die Poſſenreißer des Hôtel de Bourgogne und des Théâtre du Marais in ſein Cabinet kommen. Auch Richelieu fand noch an dieſen Späßen Gefallen. Wozu dann noch kam, daß die Poetik des Ariſtoteles, welche nun einmal den Gebildeten der Zeit als äſthetiſches Evangelium galt, über das Luſtſpiel nur einige wenige Bemerkungen enthielt. So waren denn die Theater neben den gezierten und affectirten Bergeries und den bei aller Plattheit geſpreizten Tragödien und Tragicomödien immer noch hauptſächlich von Farcen und Poſſenreißereien erfüllt, die ſich wohl kaum über die früheren erhoben, aber mittelſt der nach dieſer Richtung hin durch den Einfluß der Italiener außerordentlich entwickelten Schauſpielkunſt mit einem gewiſſen Recht Gefallen erregen konnten.*)

Einen epochemachenden Erfolg erzielte Mairet nur noch mit ſeiner Sophonisbe. Derſelbe beruhte aber nicht nur auf der darin beobachteten Regelmäßigkeit. Das Stück erhob ſich durch eine edle Sprache und eine höhere Behandlung der Leidenſchaften und Charaktere wirklich über die bis jetzt erſchienenen Tragödien der Zeit, wenn es auch Triſſino's Dichtung noch entfernt nicht erreichte. Dabei macht ſich ein entſchiedeneres Streben nach Compoſition und dramatiſcher Gliederung und eine freiere, künſtleriſcheren Zwecken entſprechende Auffaſſung des Stoffes bemerkbar; obwohl es möglich iſt, daß Mairet zu letzterem nur durch die Abſicht beſtimmt wurde, ſoviel wie möglich von Triſſino's Darſtellung, der ſich ängſtlich an den hiſtoriſchen Stoff gebunden hatte, abzuweichen, um originell zu erſcheinen. Er folgte dem Berichte Appian's, welcher dem Ehebunde der Sophonisbe mit Syphax ein Verlöbniß mit Maſiniſſa vorausgehen läßt, an deſſen Vollziehung dieſer durch die Politik Karthago's gehindert worden. Syphax bleibt bei Mairet in der Schlacht, ſo daß Sophonisbe zwar unmittelbar nach ſeinem Tode, aber doch erſt nach dieſem, ihrem früheren Verlobten zum neuen Bunde die Hand reicht. Es iſt keine Frage, daß Mairet ſeine Heldin hierdurch dem tragiſchen Mitleid um Vieles näher gerückt hat. Sein

*) Man findet einige dieſer Farcen bei Gebrüder Parfait mitgetheilt.

Stück wurde ſelbſt neben den Meiſterwerken des Corneille noch lange geſchätzt. Auch unterlag dieſer, als er 1663 denſelben Stoff behandelt hatte. Mairet, der damals wieder in Paris lebte und ſich mit ihm wieder ausgeſöhnt hatte, wurde hierdurch aufs Tiefſte erregt und verletzt; es waren ihm neue Waffen gegen den alten Gegner in die Hände geliefert, was Corneille wahrſcheinlich veranlaßte, ſich im Vorwort zu ſeiner Sophonisbe zu entſchuldigen, dieſen Stoff nochmals behandelt zu haben, der, wie er wohlwiſſe, Mairet die Unſterblichkeit ſichere.

Das Erſcheinungsjahr der Mairet'ſchen Sophonisbe iſt eins der denkwürdigſten in der Geſchichte des franzöſiſchen Dramas. In ihm wurde der erſte Grund zur Bildung der franzöſiſchen Academie gelegt, in ihm, das vielleicht auch das Todesjahr Hardy's iſt, betrat neben verſchiedenen andren Autoren, der große Corneille zum erſten Mal die franzöſiſche Bühne.

III.

Pierre Corneille und die zeitgenöſſiſchen Dramatiker bis Racine.

Pierre Corneille. — Erſtes Debut. — Das Geſetz der drei Einheiten. — Der Cid. — Scudéry's Angriffe. — Gründung der franzöſiſchen Academie. — Urtheil derſelben über den Cid. — Richelieu's Verhalten dabei. — Sein Verhältniß zu Corneille. — Verhältniß des Cid zu den Dichtungen Guillen de Caſtro's und Diamante's. — Charakter der Corneille'ſchen Tragödie. — Ihre Schwächen und Vorzüge. — Corneille's Compoſitionsweiſe; ſein Pathos, ſeine Charakteriſtik. — Horace und Cinna. — Einfluß der Theorie auf Corneille's Dichtung. — Polyeucte. — Verhältniß Corneille's zum ſpaniſchen und altclaſſiſchen Drama. — Corneille's Größe und nationale Bedeutung. — La mort de Pompée; Le Menteur; Rodogune; Leſſings Beurtheilung der letzteren. — Eintritt in die Academie und theilweiſe Ueberſiedelung nach Paris. — Charakteriſtik von Corneille's Perſönlichkeit. Héraclius; Andromède; Don Sanche d'Aragon; Nicomède. — Die Bewunderung als tragiſches Princip. — Erſter Rücktritt vom Theater. — Wiederaufnahme der dramatiſchen Thätigkeit. — Sophonisbe. — Neue literariſche Fehden. — Corneille's dramaturgiſche und kritiſche Abhandlungen. — Verhältniß zu Molière und Racine. — Sinken der poetiſchen Kraft. — Rücktritt vom Theater und Tod. — Rotrou. Boisrobert. Ouville. Colletet. — Richelieu. — Desmarets. Scudéry. Ryer. Calprenède. Triſtan l'Hermite. Mesnadière. Aubignac. Benſerade. Thomas Corneille. Scarron. Quinault.

Die großen Entwicklungsepochen der dramatiſchen Poeſie ſind immer von dem einzelnen dichteriſchen Genius, zugleich aber auch von

dem Verhältniſſe desſelben zur Bühne ausgegangen und von beiden beſtimmt worden. Immer wurde aber dieſe hierbei mit emporgehoben. Dies war auch bei Corneille der Fall, der ganz unmittelbar für die Bühne dichtete, deren Zuſtand dabei feſt in's Auge faßte, bei ſeinen erſten Werken mehr den Bühnendichter Hardy, als irgend einen der claſſiſchen und gelehrten Dichter zum Vorbilde nahm, ſich aber ebenſo wenig den Unterſuchungen über das Weſen des Dramas verſchloß, nicht um den Ergebniſſen derſelben blindlings zu folgen, ſondern mit freiem Geiſt und Urtheil ſich dasjenige davon anzueignen, was er darin als wahr und brauchbar erkannte.

Pierre Corneille*) entſtammte einer angeſehenen Familie der Normandie. Er wurde am 6. Juni 1606 zu Rouen geboren, wo ſein Vater Avocat du roi à la table de marbre de Normandie und maître du particulier des eaux et forêts war. Seine Mutter, Marthe le Peſant des Boisguilbert, war die Tochter eines maître des comptes. Für die geiſtliche Laufbahn beſtimmt, erhielt er ſeine Erziehung in Rouen bei den Jeſuiten. Nach beendeten Studien wählte er gleichwohl den Beruf ſeines Vaters und trat 1627 in den Advocatenſtand ein. Corneille ſagt ſelbſt, daß ihn die Liebe zum Dichter gemacht und Fontenelle hat einer Anecdote den Schein der Wahrheit gegeben, nach welcher er in ſeiner Mélite ein Ereigniß ſeines Lebens geſchildert haben ſoll. Dies widerſpricht jedoch der Thatſache, daß die erſte und einzige Liebe ſeiner Jugend, der er nach ſeiner eigenen Verſicherung bis zu ſeiner ſpäten Verheirathung treu geblieben zu ſein ſcheint, inſofern eine unglückliche war, als ihr vergötterter Gegenſtand, die ſpätere Madame Dupont, die Frau eines andern, eines Maître des comptes wurde, ihn aber immer eine treue Freundſchaft bewahrt haben muß, da er faſt alle ſeine Arbeiten vor der Veröffentlichung ihrem Urtheile vorlegte, dem er, nach ſeinem eigenen Bekenntniſſe,

*) Fontenelle, der Neffe Corneille's, Vie de Corneille T. II. Oeuvres de Fontenelle. Paris 1818. Auch in der mir vorliegenden Voltaire'ſchen Ausgabe des Théâtre de Corneille, Paris 1774, enthalten. — Parfait, a. a. O. V. S. 294. — La Harpe a. a. O. T. IV. u. V. — Taschereau, Histoire de la vie de Corneille Paris 1829. — Villemain, Cours de littérature du 17. siècle. Paris 1829. — Guizot, Corneille et son temps Paris 1852. — Nisard, Histoire de la littérature française. III. Ed. 1863. II. p. 97. — St. Beuve, Portraits littéraires. Nouv. édition. Paris 1876. I. p. 29. — Lotheiſſen, a. a. O. II. Bd.

vieles verdankte. Auch ſonſt ſieht der in der Mélite geſchilderte Vorfall dem ſittlichen, treuen Corneille nicht eben ähnlich. Nach ihm würde ihn einer ſeiner Freunde bei ſeiner Geliebten eingeführt haben, damit er deren Schönheit bewundere, welchem Verlangen er jedoch in ſolchem Umfange entſprochen hätte, daß er ſich ſelbſt an die Stelle desſelben geſetzt. Wenn ihm in dieſem Luſtſpiele von ſchäferhaftem Inhalt die Liebe die Feder geführt, ſo hat ohne Zweifel die in ihm inzwiſchen erwachte Neigung für das Theater das ihre doch ebenfalls beigetragen.

Ich habe erwähnt, daß die Geſellſchaft des Theater du Marais zuweilen auch in Rouen ſpielte. Dies geſchah wahrſcheinlich jetzt um ſo öfter, weil zu dieſer Zeit die Spiele im Theater du Marais wegen Mangels an Beſuch unterbrochen geweſen ſein müſſen.*) Es heißt, daß Mondory, der Director einer Geſellſchaft, die damals in Rouen ſpielte und wahrſcheinlich die des Theaters du Marais war, die Mélite von Corneille empfangen, aber für Paris aufgeſpart habe, wohin er ſich eben zu wenden entſchloſſen war und wo ſie 1629**) an dieſem Theater mit größtem Erfolge zur Darſtellung kam. Corneille ſelbſt ſagt in ſeinem Examen de Mélite, der Erfolg ſei ein ſo großer geweſen, daß er die neue Schauſpielergeſellſchaft, die dieſes Stück gegeben, beſtimmt habe, ſich in Paris niederzulaſſen, trotz der Verdienſte derjenigen, welche bisher hier allein geſpielt hatte.

Corneille hat in ſeinem Examen die Fehler des Stücks ſehr freimüthig hervorgehoben. Er bekennt, damals ſehr nachſichtig beurtheilt worden zu ſein, da die Motive ſchwach, die Schürzung und Löſung

---

*) Die Darſtellung der Histoire de la ville de Paris, nach welcher die Schauſpieler des Hôtel du Marais ſich aus dieſem Grunde mit denen des Hôtel de Bourgogne vereinigt hätten, iſt mindeſtens ungenau. Möglich, daß einzelne Darſteller des Marais damals zum Théâtre de l'hôtel de Bourgogne übergingen, doch begab ſich die übrige Geſellſchaft wahrſcheinlich in die Provinz. Jedenfalls iſt es unrichtig, daß die Mélite zuerſt auf dem Theater des Hôtel de Bourgogne geſpielt worden ſei und ihr Erfolg eine Theilung der Geſellſchaft veranlaßt habe. Vielmehr trat eine Geſellſchaft, an deren Spitze Mondory ſtand, mit dieſem Stück von Rouen kommend, wieder im Marais auf, gleichviel ob dieſe Geſellſchaft die frühere war oder nicht.

**) Fontenelle ſagt zwar 1625, aber Gebrüder Parfait haben das Irrige dieſer Annahme dargethan. Wie würde auch Corneille nach einem ſolchen Erfolge ſieben Jahre für die Bühne unthätig geblieben ſein können? — Als erſten Druck giebt Beauchamps den von 1633 an.

der Verwicklung aber mangelhaft wären. Wenn er gegen die Regeln gefehlt, ſo ſei das daraus erklärbar, daß er ſie noch gar nicht gekannt, und wenn er einige derſelben gleichwohl befolgt zu haben ſcheine, ſo habe er dies dem Bischen geſunden Verſtand (bon sens) zu danken, der ihn bei ſeiner Arbeit geleitet. „Er ließ mich die Einheit der Handlung finden, welche durch eine einzige Intrigue die Zerwürfniſſe von vier Liebenden herbeiführt, er gab mir einen natürlichen Widerwillen gegen die abſcheuliche Verwirrung ein, welche die Vorgänge eines einzigen Stücks zugleich nach Paris, Rom und Conſtantinopel verlegt, ſo daß ich die des meinigen ſich in einer einzigen Stadt ereignen ließ.“ Den Erfolg erklärt er aus der Neuheit ſeiner Behandlungsweiſe und aus der Naivetät ſeines Stils. Man hatte bisher keine andere Art des Komiſchen gekannt, als dasjenige, welches aus der burlesken Uebertreibung der äußeren Erſcheinung der Charaktere und aus poſſenhaften Späßen, Witzen und Zoten entſprang. Corneille entwickelte es dagegen aus den Verirrungen des menſchlichen Herzens. Er führte Charaktere vor, die über dem geiſtigen Niveau ſelbſt noch des römiſchen Luſtſpiels ſtanden und bediente ſich der Sprache der guten Geſellſchaft, die er jedoch von dem Gezierten und Schwülſtigen reinigte und auf eine edlere Natürlichkeit zurückführte. Auf der einfachen Natürlichkeit des Empfindungsausdrucks, welche dieſe Dichtung vor allen andren gleichzeitigen Dramen auszeichnet, beruhte wohl hauptſächlich der Zauber, welchen ſie ausübte, wenn heute auch ſelbſt noch in ihr vieles allzu reflectirt und geſucht erſcheinen mag.

Als Corneille faſt drei Jahre ſpäter mit ſeinem Clitandre hervortrat, hatte er ſich die Regeln des Dramas bereits zu eigen gemacht. Er hatte ihnen in dieſem Stücke völlig entſprechen wollen, wohl um den Einwürfen vorzubeugen, die ſich gegen ſeine Mélite erhoben hatten, nicht aber, wie es in ſeinem Examen des Stücks nachträglich heißt, um zu zeigen, daß man in dem Zeitraum von 24 Stunden eine Menge Ereigniſſe zuſammenhäufen, in einem erhabneren Ton vortragen und auch den Schauſpielern gerecht werden könne, welche, wie ſpäter die Sänger Arien, recht viel Monologe und lange Reden zu haben wünſchten, ohne daß das Ganze trotz alledem etwas zu taugen brauche, was ihm trefflich gelungen ſei. Er ſagte dies ſicherlich nur, um die Niederlage des Stücks zu bemänteln. Dagegen mag es ihm damals noch Ernſt mit der Verſicherung geweſen ſein, daß, wenn

auch in diesem Stück die Handlung der Regel von den 24 Stunden angepaßt erscheine, er deshalb noch keineswegs entschlossen sei, sich hieran für die Zukunft zu binden. „Einige schwören heute auf diese Regel, andere mißachten sie. Was mich betrifft, so habe ich nur zeigen wollen, daß wenn ich sie doch einmal nicht beobachten sollte, dies nicht aus Mangel an Kenntniß derselben geschieht.“ Er protestirt hier überhaupt gegen die Unfehlbarkeit der Regeln der Alten, weil er nicht einzusehen vermöge, warum die heutigen Dichter sich nicht ebenso gut Regeln aufstellen könnten, wie sie. „Da die Wissenschaften und Künste niemals beschlossen sind, so muß es erlaubt sein, zu glauben, daß die Alten noch nicht Alles gewußt und man aus ihren eigenen Lehren noch Schlüsse zu ziehen vermag, die sie nicht kannten. Ich achte sie als diejenigen, die uns die Wege gebahnt, und nachdem sie ein noch uncultivirtes Land entdeckt, es uns überlassen haben, es zu bebauen. Ich schätze aber auch die Neuen, ohne auf sie eifersüchtig zu sein, und werde das, was sie auf Grund der Erkenntniß und nach einigen abgelernten Regeln gemacht haben, niemals für ein bloßes Produkt der Willkür ausgeben.“

Corneille hatte den Clitandre als Tragikomödie bezeichnet. Es ist aus den Benennungen, die er seinen verschiedenen Dramen gegeben, aber schwer zu erkennen, was er darunter verstand. Fontenelle sagt, daß es ein gemischtes Genre von Ernstem und Heitrem gewesen sei. Oft habe man aber auch ganz ernsten Stücken diesen Namen gegeben falls nur der Ausgang ein glücklicher war. Das letzte war Corneille's Fall aber nicht, dessen von ihm als Tragödien bezeichnete Stücke meist von glücklichem Ausgang sind. Endlich seien auch Dramen deren Gegenstand ganz erfunden und romantisch, gleichviel welchen Ausgang sie nahmen, als Tragikomödien bezeichnet worden. Der Begriff war daher also noch immer ein schwankender, daher der Clitandre in einer späteren Ausgabe (1663) auch wieder als Tragödie bezeichnet werden konnte.

Das Jahr 1633 brachte La veuve. Corneille stellte hier ein neues Princip in Bezug auf die Zeit auf, nach welchem ein jeder Act keinen wesentlich längeren Zeitraum umschließen sollte, als den, welchen die Darstellung in Anspruch nimmt, wohl aber jeder Akt an einem verschiedenen Tag stattfinden konnte. Er hat sich dieses Princips, zwar mehrfach bedient, es aber zuletzt, wie seine Abhandlungen über

das Drama beweiſen, doch wieder fallen gelaſſen. Er erklärt, mit dieſer Auffaſſung keine Verachtung des Alterthums an den Tag legen zu wollen. Da man aber alte Schönheiten nur ungern heirathe, ſo glaube er genug zu thun, wenn er ihre Geſetze blos da befolge, wo es ihm gut ſcheine.

Obſchon dieſe vorgenannten Stücke uns heute recht ſchwächlich vorkommen, ſo war doch ſchon damals Corneille's Ruf dem aller anderen Dramatikern der Zeit weit überlegen. Dies hatte die Eiferſucht derſelben bis jetzt aber nur wenig erregt. Vielmehr trugen ſie ſelbſt durch die Widmungen, welche ſie nach der Sitte der Zeit ſeinen Dramen vordrucken ließen, zu ſeinem Ruhme noch bei. Nur in den folgenden Worten Rotrou's, ſeines ſelbſtloſeſten Freundes, läßt ſich davon ſchon jetzt ein, wenn auch noch ganz ungefährliches Symptom erkennen:

Que par toute la France on parle de ton nom
Et qu'il n'est plus estime égale à ton renom,
Depuis ma muse tremble et n'est plus si hardie
Une jalouse peur l'a longtems refroidie.
Et depuis, cher Rival, je serais rebuté
De ce bruit specieux dont Paris m'a flatté
Si ce grand Cardinal — — — —
La gloire où je prétens est l'honneur de lui plaire
Et lui seul reveillant mon génie endormi,
Mais la gloire n'est pas de ces chastes maîtresses
Qui n'osent en deux lieux repandre leurs caresses.
Cet objet de nos voeux nous peut obliger tous
Et faire mille amans, sans en faire un jaloux.

Viel trug hierzu bei, daß Corneille ſich bisher faſt nur auf dem Gebiete des Luſtſpiels bewegt und mit ſeiner einzigen Tragödie eine Niederlage erlitten hatte, ſowie daß er nur vorübergehend in Paris war, daher auch der Erfolg ſeiner Galérie ou l'amie rivale, ſeiner Suivante und ſeiner Place royale, die ſämmtlich 1634 gedichtet ſein müſſen, von denen aber die letzte erſt 1635 auf der Bühne erſchien, an dieſen Verhältniſſen nichts änderte. Zu dieſer Zeit ſehen wir Corneille unter den von Cardinal Richelieu in Gunſt genommenen fünf Dichtern, denen dieſer die Ausführung ſeiner dramatiſchen Entwürfe übertrug, ſo daß jeder von ihnen einen Act jedes Stücks zu liefern hatte, — ein Verfahren, das ſchon allein für die geringe Kenntniß zeugt,

welche der berühmte Staatsmann von der Natur und dem Weſen der Dichtung und von der Bedeutung der künſtleriſchen Individualität im Kunſtwerk, insbeſondere im Drama, hatte und das wohl überhaupt einzig in der Geſchichte des Dramas daſteht. Denn die aus den Compagniefabriken, denen wir weiterhin noch zu begegnen haben, hervorgegangenen Stücke beruhten theils auf einem weſentlich andren Verfahren, theils traten ſie nicht mit ſolchem künſtleriſchen Anſpruche auf. Taſchereau glaubt, daß eine Reiſe, die Richelieu im Jahre 1634 mit Ludwig XIII. nach der Normandie unternommen, die Veranlaſſung zu jener ſeltſamen Auszeichnung dargeboten haben dürfte. Corneille war nämlich bei dieſer Gelegenheit vom Erzbiſchof von Rouen aufgefordert worden, das Ereigniß in einer Ode zu feiern. Er lehnte dies zwar beſcheidentlich ab, aber in einer Form, welche für eine höchſt ſchmeichelhafte Ausführung des Auftrags angeſehen werden konnte und von Richelieu jedenfalls auch ſo aufgenommen worden iſt.

Außer mit ſeinem Antheil an der ſolcher Art entſtandenen Comédie des Thuilleries (1635) trat Corneille in dieſem Jahre zum erſten Mal mit einer Tragödie im höheren Stil, mit ſeiner Medée, auf. Es liegen ihr die gleichnamigen Tragödien des Euripides und des Seneca zu Grunde. Dem letzteren ſind ganze Stellen entlehnt. Corneille ſuchte nur das, was ihm darin ſchwach oder fehlerhaft ſchien, zu verbeſſern und das Ganze in ſeine Empfindungs- und Darſtellungsweiſe zu übertragen. Obſchon ſich dabei die großen Eigenſchaften des Dichters im Einzelnen zeigten und beſonders die Sprache ſich über die aller Tragödien der Zeit erhob, war der Erfolg doch kein zu großer. Der Stoff war zu abſtoßend, die langen Monologe und Reden ermüdeten. Auch hier fand alſo der Neid und die Eiferſucht ſeiner poetiſchen Nebenbuhler noch keine Veranlaſſung hervorzubrechen. Um ſo mehr regte der beiſpielloſe Erfolg dazu auf, den Corneille mit ſeinem Cid im folgenden Jahre errang.

Man ſagt,*) daß M. de Chalon, der frühere secrétaire des commandemens de la reine-mère, welcher ſich nach Rouen in's Privatleben zurückgezogen hatte, Corneille zuerſt auf die Spanier, insbeſondere auf Guillen de Caſtro's Las Mocedades del Cid aufmerkſam

*) Beauchamps erzählt es dem Jeſuitenpater Tournemine in Rouen nach, von dem wohl auch Voltaire manches Anecdotiſche über Corneille bezogen hat.

gemacht habe, deſſen erſter Theil bekanntlich ſeinem Cid zu Grunde liegt und dem er eine ganze Reihe kleiner Stellen entlehnte. Corneille eröffnete ſeinen Landsleuten in dieſem Gedicht eine Welt ganz neuer Empfindungen, die um ſo mehr zur Bewunderung hinriſſen, als ſie ſich in einer Sprache von einem ſo erhabenen Schwunge, von einem ſo lichtvollen Glanze entfalteten und ſich in einer ſolchen Fülle von Lebensweisheit offenbarten, wie man ſie noch nie von der Bühne herab gehört hatte, zumal die damalige Schauſpielkunſt alle Mittel beſeſſen zu haben ſcheint, ſie zu vollſter Wirkung zu bringen. War doch der Zuſtand des Theaters in den letzten Jahren ein ſo vorgeſchrittener geworden, daß Corneille in ſeinem dem Cid kurz vorausgegangenen Luſtſpiele L'Illusion ſagen konnte:

A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces.
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple et le plaisir des grands;
Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps;
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par leurs illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
Même notre grand roi, ce foudre de la guerre,
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,
Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois
Prêter l'oiel et l'oreille au théâtre françois.
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles.
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles;
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.
D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes.

„Der Enthuſiasmus, welchen der Cid erregte," — heißt es bei Peliſſon — „grenzte geradezu an Verzückung. Man konnte ſich nicht ſatt an ihm ſehen. Man hörte von nichts als von ihm in den Geſellſchaften ſprechen. Die ſchönſten Stellen desſelben gingen von Mund zu Munde. Man ließ ſie den Kindern auswendig lernen und in ein-

zelnen Gegenden Frankreichs war es ſprichwörtlich geworden zu ſagen: Schön, wie der Cid!" Je berauſchender dieſer Eindruck aber war, um ſo tiefer mußten ſich diejenigen verletzt fühlen, welche ſich dadurch zurückgeſetzt fanden und, bei der Selbſtverblendung, welcher der künſtleriſche Geiſt ſo leicht unterworfen iſt, das Streben nach einem ähnlichen Ruhm mit dem berechtigten Anſpruch darauf verwechſelten.

Scudéry war der erſte, welcher in ſeinen Observations sur le Cid (Paris 1637) mit einem Angriff, anfänglich aber nur anonym, hervortrat und hiermit einen der denkwürdigſten und heftigſten literariſchen Kämpfe eröffnete, über welchen man die Literatur bei Taſchereau überſichtlich zuſammengeſtellt und von der man das Wichtigſte in der Voltaire'ſchen Ausgabe abgedruckt findet. Es iſt fraglich, ob ein im Jahre 1637 erſchienenes Gedicht Excuse à Ariste wirklich von Corneille herrührt*) und wenn es der Fall, ob es vor oder erſt nach dem Cid erſchienen iſt. Dem erſteren ſcheint faſt die Stelle „J'ai peu de voix pour moi" — nach dem geſchilderten Erfolge des Cid zu widerſprechen.**) Jedenfalls wurde es Corneille zugeſchrieben und gegen ihn benutzt, was aus einem andern Libell hervorgeht, welches Mairet, der ſich beſonders durch ihn in ſeinem Dichterruhm geſchmälert fühlte, durch Claveret, einen unbedeutenden Dramatiker der Zeit, auch wieder ano-

*) Es iſt ungewiß, ob eine Stelle in Corneille's Lettre apologétique, in welcher er ſich gegen die Autorſchaft eines Schriftſtücks verwahrt, durch welches ſich Scudéry beleidigt fühlte, ſich auf die Excuse à Ariste bezieht.

**) Es heißt darin:

Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer je ne fais point de ligue,
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue,
Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
Ne les va point quéter de réduit en réduit.
Mon travail sans appui monte sur le théâtre;
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.
Là, sans que mes amis prêchent leurs sentimens,
J'arrache quelque fois leurs applaudissemens.
Là, content du succès que le mérite donne,
Par d'illustres avis je n'éblouis personne,
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans:
Par leur seule beauté ma plume est estimée,
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

nym, in die Welt ſchleudern ließ. Es war betitelt: l'Auteur du Cid espagnol à son traducteur français sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer intitulée Excuse à Ariste, où après cent traits de vanité il dit de soi-même:

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

Es folgte als Antwort darauf ein Rondeau, das ebenfalls wieder Corneille zugeſchrieben wurde und ſowohl mit den Worten beginnt als auch wieder ſchließt: „Qu'il fasse mieux ce jeune jouvencel", dem darin auch noch der Name eines feierlichen Narren zu Theil wird.

Wie es ſich nun immer um die Autorſchaft dieſer beiden Gedichte verhalten mag, ſo ſchrieb Corneille doch jetzt auch noch offen einen Lettre apologétique du Sieur Corneille contenant sa réponse aux observations faites par le Sieur Scudéry sur le Cid (1637).

„Es genügt Ihnen nicht — heißt es hier — daß Ihr Tadel mich öffentlich zerreißt, Sie dringen mit ihren Angriffen bis in mein Cabinet und überhäufen mich noch mit ungerechten Beſchuldigungen, wo es Ihnen beſſer anſtände, mich um Verzeihung zu bitten. Ich habe die Schrift nicht geſchrieben, die Sie beleidigt.*) Ich habe ſie von Paris aus nebſt einem Brief erhalten, der den Namen des Verfaſſers enthält. Was ich Ihnen aber ſagen kann iſt, daß ich weder an Ihrem Adel, noch an Ihrer Tapferkeit zweifle, nur daß es ſich hier nicht um die Frage, wer von uns edler und tapferer, ſondern um die handelt, um wie viel beſſer der Cid als L'amant libéral iſt. Haben Sie denn nicht überlegt, daß der Cid dreimal im Louvre und zweimal im Hôtel Richelieu geſpielt worden iſt? Wenn Sie meiner armen Chimène Unkeuſchheit, Proſtitution, Vatermord, ja alles Abſcheuliche vorwerfen, haben Sie ſich da gar nicht erinnert, daß die Königin, die Prinzeſſinnen und alle tugendhaften Frauen des Hofs und der Stadt ſie als eine ehrenhafte Jungfrau gewürdigt und gefeiert haben? Sie wollen mich für einen bloßen Ueberſetzer ausgeben wegen der 72 Verſe, die ich einem Werke von 2000 Verſen entlehnt habe, was Alle, die ſich darauf verſtehen, gewiß nicht als bloße Ueberſetzung beurtheilen werden. Sie haben ſich gegen mich ereifert, weil ich den Namen des ſpaniſchen Autors verſchwiegen hätte, obſchon Sie den Namen desſelben nur erſt durch mich kennen und ſehr wohl wußten, daß ich ihn gegen niemand verheimlicht, ſondern dem Herrn Cardinal, Ihrem und meinem Herrn, das Original davon ſelbſt überbracht habe."

Scudéry wendete ſich nun, ſei es aus eigenem Antriebe, ſei es auf Veranlaſſung Richelieu's an die von letzterem gegründete und in

*) Entweder die Excuse à Ariste oder La défense du Cid die ebenfalls inzwiſchen anonym erſchienen war.

ſeinen Schutz genommene franzöſiſche Akademie, indem er die von ihm gegen den Cid erhobenen Einwände der Beurtheilung derſelben unterwarf. Sie laſſen ſich auf folgende ſechs Punkte zurückführen. 1. daß das Sujet des Cid nichts tauge; 2. daß es die weſentlichſten Regeln der dramatiſchen Dichtung verletze; 3. daß es der Führung der Handlung an Folgerichtigkeit fehle; 4. daß dieſe Dichtung viel häßliche Verſe enthalte; 5. daß faſt alle ihre Schönheiten geſtohlen ſeien, und 6. daß der Werth, den man ihr beilege, hiernach als ein durchaus ungerechtfertigter erſcheine.

Inzwiſchen ging der Libellenkampf immer fort. Ja, es iſt möglich, daß Richelieu's offenes Eintreten für das an die Academie gerichtete Geſuch, welches als Unterſtützung der Angriffe auf Corneille gedeutet werden konnte, die Gegner des letzteren immer kühner und rückſichtsloſer machte. Der Streit, an dem ſich neben verſchiedenen anonymen Schriftſtellern Claveret und Mairet auf's Neue betheiligten und in dem beſonders Le jugement du Cid composé par un bourgeois de Paris bemerkenswerth iſt, gewann ſolche Heftigkeit, daß Richelieu an Mairet durch Boisrobert ſchreiben ließ: er habe ſich zwar mit Vergnügen Alles vorleſen laſſen, was über den Cid geſchrieben worden und ſich beſonders an ſeinem Briefe erfreut, doch nur ſo lange der Streit ſich in den Grenzen geiſtvoller Einwände und unſchuldiger Spöttereien bewegt habe. Da er jedoch den Charakter der Beleidigung, Schmähung und Drohung annehme, ſei er entſchloſſen, demſelben ein Ende zu machen. Obſchon er das letzte Libell Corneille's nicht kenne und im Voraus überzeugt ſei, daß dieſem die hauptſächlichſte Schuld dabei treffe, er ihm auch bei Gefahr ſeines Mißfallens weitere Schritte habe verbieten laſſen, müſſe er doch andrerſeits fordern, daß auch Mairet ſich aller weiteren Beleidigungen enthalte und der früheren Freundſchaft mit Corneille eingedenk ſei, wenn er die Gnade des Cardinals nicht verlieren wolle.

Die Geſchichte jener Zeit iſt ſo mit Anecdoten erfüllt und die Urtheile über ſie und ihre Perſönlichkeiten ſo vielfach auf dieſe gegründet, daß es, um zu einem nur einigermaßen billigen Urtheile gelangen zu können, nöthig erſcheint, die wirklichen Thatſachen ſtreng von den anecdotiſchen Ueberlieferungen zu ſondern, die in der damaligen Memoirenliteratur eine ſo ergiebige Quelle haben. Dies wird auch bei der Beurtheilung des Verhältniſſes nöthig ſein, in welchem

Richelieu zu diesem Streite gestanden und in welcher man ihn gewöhnlich halb die Rolle eines kleinlichen Intriganten, halb die eines eitlen Narren spielen läßt. Da wird man vor Allem einen Blick auf die von ihm gegründete Academie und seine mit dieser Schöpfung verbundenen Absichten werfen müssen.*)

Neben der Politik und den religiösen Parteikämpfen waren es die literarischen Interessen, welche seit Anfang des 17. Jahrhunderts die höheren gesellschaftlichen Kreise der französischen Hauptstadt bewegten. Fast jedes ihrer Mitglieder strebte nach literarischem Ruhm oder Einfluß. Neben der tonangebenden Gesellschaft des Hôtel de Rambouillet waren verschiedene kleinere Vereinigungen entstanden, welche hierfür einen Mittelpunkt zu bilden suchten oder Sprache und Literatur zum hauptsächlichsten Gegenstand der Unterhaltung machten. Derartige Kreise hatten sich um Melle Gournay, um Balzac, um Malherbe, obschon dieser auch schon die Seele des Hôtel de Rambouillet war, gebildet. Auf diese Weise pflegte sich auch etwas später, um 1629, eine kleine Gesellschaft im Hause Valentin Conrart's**), eines an sich nicht gerade hervorragenden Mannes, zu versammeln. Man hatte dasselbe nur deshalb erwählt, weil es für die in der Stadt zerstreut wohnenden Mitglieder am bequemsten gelegen war. Zu ihnen gehörten Jodeau, Gombauld, Chapelain, Giry, Habert, Malleville Serizay, der Abbé Cerisy und dessen Bruder. Der Zweck dieser Zusammenkünfte war ursprünglich nur wechselseitiger Austausch der Meinungen, Mittheilung literarischer Arbeiten, sowie überhaupt gegenseitige geistige Anregung und Förderung. Obschon man übereingekommen war, diesen Verein geheim zu halten, erfuhren doch nach und nach Faret, Desmarest und Boisrobert davon. Als nun der letztgenannte um Eintritt in die Gesellschaft bat, glaubte man ihm das um so weniger abschlagen zu sollen, als er in der besonderen Gunst des Cardinals Richelieu stand, der nun natürlich ebenfalls von

*) Siehe darüber Pelisson et d'Olivet, Histoire de l'Académie. Paris 1858. — König, Wilh. Zur französischen Literaturgeschichte. Halle a/S. 1877. — Lotheissen, a. a. O. S. 239.

**) Conrart (1603—75) stammte aus Valenciennes. Er hatte keine academische Bildung genossen, nahm aber, ohne sich selbst thätig an ihr zu betheiligen, ein lebhaftes Interesse an der Literatur. Er war Secretär des Königs und wurde auch zu dem der französischen Akademie ernannt.

der Existenz dieses literarischen Vereins erfuhr. Es ist wahrscheinlich, daß er, dessen ganzes Streben auf Centralisation der Macht, Gewalt und des geistigen Lebens gerichtet war, sich schon lange mit dem Gedanken getragen hatte, auf diese Weise einen Einfluß auf die Literatur, ja selbst auf den Geschmack zu gewinnen und diesem herbei eine gewisse Einheit zu geben. Wenigstens ließ er fast unmittelbar darauf bei jener Gesellschaft anfragen, ob sie sich nicht unter seinen Schutz stellen wolle, wogegen er ihr einen königlichen Freibrief auszuwirken und jedem Einzelnen seiner Gunst zu versichern bereit sei. Trotz einiger Bedenken ging die Gesellschaft, um sich den mächtigen Cardinal nicht zum Feinde zu machen, auch darauf ein (1633). Sie suchte durch Heranziehung einiger Mitglieder von bevorzugter gesellschaftlicher Stellung ihr Ansehn zu mehren, ernannte Serizay zum Präsidenten, Desmarest zum Kanzler und Conrart zum Secretär und beschloß nun regelmäßig Sitzungsberichte abzufassen. Die erste Sitzung der also reformirten Gesellschaft fand am 13. März 1634 statt. Sie nahm nun den Namen der Académie française an, entwarf Statuten, welche die Zahl der Mitglieder, ihre Funktionen und den Zweck der Vereinigung näher bestimmten. Als Hauptzweck wurde die Reinigung und Feststellung der Sprache bezeichnet, daher auch die Herstellung eines Wörterbuchs und einer Grammatik, sowie weiterhin die einer Rhetorik und Poetik in Aussicht genommen. Dagegen wollte man sich mit der Beurtheilung der Werke einzelner Schriftsteller nur soweit befassen, als die Autoren derselben etwa selbst darauf antrügen. Am 29. Januar 1635 erhielt die neue Akademie das königliche Patent, welches ihren Mitgliedern große Freiheiten gewährte; wogegen die Registrirung desselben beim Pariser Parlamente auf großen Widerstand stieß, der erst nach zweijährigem Kampfe besiegt wurde (9. Juli 1637).

Es ist kein Zweifel, daß die französische Academie einen großen Einfluß auf Form und Geist der französischen Literatur, und was uns allein hier angeht, auf das französische Drama ausgeübt hat. Sie hat, je nachdem man diesen Einfluß geschätzt, ihre begeisterten Vertheidiger und Lobredner, wie ihre heftigen Gegner gefunden. Diese legen ihr die Starrheit der sprachlichen Formen, den Formalismus der Dichtung zur Last und weisen darauf hin, daß weder Descartes noch Pascal, weder Molière, Rousseau noch Diderot Mitglieder der Academie waren. Wogegen ihr jene wieder die Reinheit und Schön-

heit der Sprache, die Klarheit der Form, die lichtvolle Anordnung in den Werken der französischen Literatur zuschreiben. Lotheissen ist zwar der Meinung, daß die Academie weder so viel Tadel, noch so viel Lob verdiene. Er glaubt, daß der französische Geist auch ohne sie dieselben Formen gewonnen haben würde, zu denen er ja die Richtung lange schon vor ihr eingeschlagen habe. Allerdings war der academische Geist bereits früher da, als die Academie, sie hat ihn so wenig geschaffen, daß sie vielmehr selbst erst ein Produkt desselben mit ist. Er ist mit der Renaissance entstanden, weil diese von den Gelehrten ausging, denselben Gelehrten, welche früher in der Scholastik eine ganz einseitige Verstandescultur gepflegt hatten, und auch jetzt wieder mit dieser die natürlichen Antriebe des französischen Geistes einengten und unterdrückten. Die Poetik des Aristoteles würde nie das ungeheure Ansehen, das sie behauptete, haben gewinnen können, wenn dieser Philosoph nicht einen der Grundpfeiler der scholastischen Philosophie gebildet und dieses Ansehen noch fortdauernd behauptet hätte.

Nicht aus der Natur des französischen Volkes und Geistes, nur von den Gelehrten und ihren Traditionen ging der academische Geist der Renaissance aus. Er entwickelte sich noch überdies längere Zeit unter fremdem, unter italienischem Einflusse. Die französische Academie aber förderte ihn, sie gewöhnte die französische Nation daran, ein so großes Gewicht auf die Ausbildung der überlieferten Formen, auf das Festhalten an diesen zu legen. Nur zu lange hemmte sie jeden Fortschritt, wobei sie sich besonders feindlich gegen das Lustspiel verhielt. Nicht aus ihr gingen die selbständigeren Geister eines Molière, La Rochefoucauld, Rousseau, Diderot und der romantischen Schule hervor. Vielmehr beweist deren Auftreten, daß in der Natur des französischen Volksgeistes auch noch andere Antriebe lagen, als die, welche die academische Schule in Frankreich verfolgte. Es gereicht ihr aber zum Lobe, ihre Herrschaft mit so viel Maß ausgeübt zu haben, daß neben ihr derartige Erscheinungen noch immer entstehen und Wirkungen verbreiten konnten und sie in die Reihe ihrer Mitglieder Gegner wie Anhänger Shakespeare's und der romantischen Schule aufnahm, sobald diese nur correct und schön französisch zu schreiben verstanden.

Nachdem Richelieu sein Werk, und wie wir gesehen, nicht ohne Mühen und Kampf endlich zur staatlichen Anerkennung gebracht, mußte

ihm vor allem daran liegen, die Bedeutung desſelben in einer imponirenden und epochemachenden Weiſe hervortreten zu laſſen. Er ergriff hierzu die erſte Gelegenheit, welche ſich bot. Und in der That mußte der zwiſchen den gelehrten Dichtern und Corneille ausgebrochene Streit, an dem ſo zu ſagen die ganze Nation mit betheiligt war, dazu eine treffliche Handhabe bieten, wobei ich es ganz unentſchieden laſſe, ob Scudéry ſelbſt auf den Gedanken kam, die Academie als oberſte Inſtanz in Dingen der ſchönen Literatur und des guten Geſchmacks anzurufen, oder ob ihm dieſer Gedanke, ſei es unmittelbar oder nur mittelbar von Richelieu eingegeben war.

Man hat freilich die Triebfeder zu dem Verfahren des großen Cardinals in dieſer Angelegenheit lieber in dem kleinlichen Neide ſeiner durch Corneille's Ruhm ebenfalls tief beleidigten Dichtereitelkeit geſucht und hier auch zu finden geglaubt. An ſich würde ich eine ſolche Eitelkeit keineswegs für geradezu unverträglich mit den ohne Zweifel großen Eigenſchaften dieſes Mannes halten. Aber alles was man davon erzählt beruht auf nur wenigen darüber in Umlauf gebrachten Anecdoten, die ſich zum Theil widerſprechen, zum Theil nur geringe innere Wahrſcheinlichkeit haben. Wie es damals ganz allgemein zum guten Tone gehörte, liebte auch Richelieu die Dichtung und die ſchönen Wiſſenſchaften, und mehr noch, als ſie, das Theater. Wie es ſeiner Stellung zukam hatte er zugleich den Ehrgeiz als Förderer derſelben erſcheinen zu wollen, nebenbei aber die Schwachheit, ſich gelegentlich ſelbſt als Dichter zu verſuchen und als dieſer angeſehen und anerkannt zu werden. Doch ſchätzte er ſich ſelbſt viel zu hoch, um ſich jemals durch den Dichterruhm eines Andren berührt fühlen zu können, daher er auch nicht mit eignem Namen als Dichter hervortrat. Um von ihm annehmen zu können, daß er in dem Maße, wie es von ihm verbreitet worden, auf den Ruhm eines Andren eiferſüchtig und auf die eigne Dichtereigenſchaft eitel geweſen ſei, würde er ſich zur Ausführung ſeiner Erfindungen nie andrer Hülfe haben bedienen dürfen oder dieſe Mithülfe doch zu verdecken verſucht haben müſſen. Ein Mann, der bereit iſt, ſeinen Ruhm mit noch fünf andren Dichtern zu theilen, von denen wenigſtens einer, Corneille, wie wir geſehen, ſchon damals, als erſter dramatiſcher Dichter anerkannt war, wird unmöglich einer ſo empfindlichen und kleinlichen Eiferſucht fähig ſein können. Richelieu ſuchte ſeinen Stolz vielmehr darin, daß er die gewöhnlichen Ehren des

Dichters verschmähte und wenigstens äußerlich andern überließ, wie er dies ja auch ebenso mit den Gelehrten seiner Academie hielt, trotz der Abhängigkeit, in welcher sie von ihm standen. Ganz unmöglich ist es mir aber, von einem Manne seines scharfen Verstandes annehmen zu können, daß er, der an der ihm zugeschriebenen Dichtung, der Comédie des Thuilleries, vielleicht nicht einen einzigen Vers selbst geschrieben hatte,*) einen andren Dichter öffentlich gerade deshalb mit hätte anklagen lassen sollen, weil er bei einer Dichtung von 2000 Versen 72 zugestandenermaßen von einem andren entlehnt, dabei aber doch wieder in eine ganz neue Form gebracht hatte.

Man fühlte auch ohne Zweifel die Schwäche dieser Behauptungen, daher man sie durch andere Motive zu stützen suchte. Corneille soll hiernach den Zorn des Cardinals noch in zwiefacher Weise erregt haben. Zuerst durch eine Aenderung, die er im Plane von Richelieu's Les Thuilleries sich eigenmächtig erlaubt hätte, was ihm schon damals von diesem den Verweis zugezogen habe: „Qu 'il fallait avoir un esprit de suite;**) sodann durch die beleidigende Beziehung, welche man in der Stelle:

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée

des ihm zugeschriebenen Gedichts an Ariste auf Richelieu fand. Daß man Corneille bei diesem wegen dieser Stellen verdächtigte, ist zweifellos. Corneille scheint sich eben darum gegen die Autorschaft dieses Gedichts in seinem lettre apologétique ausdrücklich verwahrt zu haben, jedenfalls stellt er darin auf das Bestimmteste in Abrede, daß es ihm je in den Sinn kommen konnte, eine so hohe und mächtige Person wie den Cardinal irgend beleidigen gewollt zu haben.

Daß Richelieu anfänglich zum Ruhme des Cid noch mit beitrug, geht daraus hervor, daß er denselben zweimal in seinem Palais zur Aufführung bringen ließ. Doch halte ich es immer für möglich, daß sich später in sein Verhalten in dieser Angelegenheit eine gewisse persönliche Animosität einmischte, die aber, wie ich noch zeigen werde, nur

*) Erst bei seiner Grande Pastorale soll er auch an der Ausführung betheiligt gewesen sein und gegen 500 Verse geschrieben haben. Mirimare und das Gelegenheitsstück Europe, von dem das erste unter Desmarest's Namen erschien, sollen ganz von ihm sein.

**) Diese Anecdote ist erst nachträglich von Voltaire ans Licht gezogen worden.

vorübergehend gewesen sein kann, und jedenfalls nicht das eigentliche bewegende Motiv seines Verhaltens war. Am wenigsten möchte dafür der wohl nicht einmal sicher gestellte Umstand sprechen, daß er in seinem Hotel auch eine travestirte Aufführung des Cid habe veranstalten lassen. Richelieu glaubte sicher, selbst über dem größten Dichter der Zeit noch so hoch zu stehen, um ihn gelegentlich zu seiner und Anderer Kurzweil verspotten zu können.*) Auch war er, so hoch er den Cid immer stellen mochte, mit vielem darin doch nicht principiell einverstanden. Und wenn er es selbst gewesen wäre, würde er keineswegs angestanden haben, denselben preiszugeben, falls dies seine Zwecke zu fördern schien. Männer, wie er, sind immer bereit, Alles, was diesen im Wege steht, rücksichtslos wegzuräumen oder das, was sich ihnen als Mittel eines erstrebten Erfolgs darbietet, ebenso zu benutzen.

Den meisten Widerstand, das Ansehen der Academie bei dieser Gelegenheit in's volle Licht zu stellen, fand aber Richelieu bei letzterer selbst. Man mochte der Worte eingedenk sein, die Balzac an Scudéry in Bezug auf seine Observations sur le Cid geschrieben hatte: daß die Erfolge, die man durch Aristoteles erringe, keineswegs die einzigen seien, und daß „savoir l'art de plaire ne vaut pas tant que savoir plaire par art". Man wollte sich daher nicht durch eine Parteinahme und ein Urtheil verhaßt machen, welches wenigstens eine der beiden streitenden Parteien, wenn nicht beide verletzen mußte. Auch schützte man vor, daß man nach den Statuten nur über solche Werke zu richten befugt sei, deren Verfasser darum nachgesucht hätten.

Richelieu beauftragte Boisrobert, Corneille hierzu zu bestimmen. Doch dieser, der einsah, daß für ihn dabei nur zu verlieren, aber nichts zu gewinnen sei, wich dieser Aufforderung aus, bis Boisrobert sie ihm diese als dringlichen Wunsch des Cardinals darstellte. Auch jetzt (Brief vom 13. Juni) lehnte er noch die Zumuthung ab, fügte aber hinzu: „Die Herren von der Academie können ja thun, was ihnen beliebt und da Sie mir schreiben, daß Se. Herrlichkeit ihr Urtheil gern sehen möchte und dieses sie unterhalten (divertir) wird, so habe

*) Entging er doch selbst derartigen Verspottungen nicht, wie die Titel folgender in Antwerpen gedruckter Stücke beweisen: Le Cardinal de Richelieu tâche d'entrer en Paradis. T. C. en 5. actes. — Le cardinal chassé du paradis. C. — Le cardinal aux enfers, farce.

ich nichts weiter zu ſagen (je n'ai rien à dire)." Da dies die Academie nur als ein nothgedrungenes Zugeſtändniß anſehen konnte, ſo bedeutete Richelieu einen ſeiner Vertrauten, ihre Mitglieder wiſſen zu laſſen, daß er hinfort ſie ganz nur ſo lieben würde, wie ſie ihn hierin liebten.

Chapelain, Desmareſt und Bourzeys wurden nun mit dem Entwurfe betraut, welcher dann Richelieu vorgelegt ward, ſeinen Beifall aber nicht ganz erhielt. Er fand einiges nicht genau und mild genug ausgedrückt. Er wollte noch einige Hände voll Blumen darüber ausgeſtreut ſehen; woraus genügend erhellt, daß eine andre Randbemerkung: es handle ſich hier nicht wie bei der Beurtheilung der Gerusalemme liberata und des Pastor fido um Differenzen zwiſchen den Leuten von Geiſt, ſondern um die zwiſchen den Gelehrten und den bloßen Liebhabern (entre les doctes et les ignorants) — nicht zu einer ſtrengeren Beurtheilung des Cid auffordern ſollte. Allerdings fand die zweite Redaction noch weniger Beifall. Man war — wie er jetzt ſagte — zu ſehr in das andre Extrem gefallen; man hatte zu viel Blumen verſchwendet. Daher man zuletzt doch wieder ziemlich auf den erſten Entwurf zurückkam.

Die Academie hatte ſicher ſo gerecht wie möglich zu verfahren geglaubt. Sie hatte ſich ganz nur auf die Prüfung der ihr von Scudéry vorgelegten Einwürfe beſchränkt. Sie hatte dieſelben theils verworfen, theils gemildert, theils, nur gerade freilich die weſentlichſten, zu den ihren gemacht. Hatte doch Scudéry mit einzelnen ſeiner Einwendungen gar nicht ſo Unrecht. Allein die Academie hätte vor Allem den durchaus gehäſſigen, Alles nur gefliſſentlich herabſetzenden Ton derſelben zu rügen gehabt. Gerade hierüber ging ſie ſchweigend hinweg. Die Wirkung war, daß auch ihre Beurtheilung als eine ſehr geringſchätzende erſcheinen mußte, wie ſie etwa ein Scudéry verdient hätte, nicht aber ein Corneille. Beſonders hielt auch ſie an der Anſicht feſt, daß der Charakter der Chimène als ein ſehr ſchwächlicher aus dem Kampfe zwiſchen Pflicht und Liebe hervorgehe. Sie eignete ſich zwar nicht die Vorwürfe der Unkeuſchheit, des Vatermords und der Ungeheuerlichkeit an, mit der Scudéry dieſen Charakter überhäuft hatte, aber ſie glaubte doch, daß das Stück durch ihn nicht diejenige ſittliche Wirkung auszuüben vermöge, die man von der Tragödie zu fordern berechtigt ſei. Sie tadelte nicht, daß Chimène den Mörder ihres Vaters noch liebe, wohl aber erklärte ſie es für unnatürlich und abſtoßend,

daß dieſe den Cid heirathe und ſich hierzu ſogar noch an demſelben Tage entſchließe, an dem ihr Vater getödtet worden war.

Es iſt wahr, daß Corneille zu dieſen Einwürfen Veranlaſſung gegeben hatte; daß ſeine Tragödie gegen den Schluß hin Motive aufnimmt, die faſt einen luſtſpielartigen Charakter haben, daß ihr Ausgang nicht ohne eine tiefe Diſſonanz bleibt. Die Beſchuldigung der Unſittlichkeit aber beweiſt, wie wenig die Herren von der Academie, wie wenig Richelieu, der ihre Anſicht doch ſicherlich theilte, die wahre Abſicht des Dichters begriffen hatte, der gerade für das natürliche Gefühl gegen die Unſittlichkeit der aus dem conventionellen Ehrbegriff entſpringende Forderungen eintrat, freilich in einer etwas zweideutigen Weiſe, weil dieſe Forderungen zugleich mit einer Pflicht verbunden erſchienen, die in dem heiligſten Verhältniſſe der Natur, in der kindlichen Pietät, wenn auch nur gegen einen Vater wurzelt, welcher das Glück ſeines Kindes rückſichtslos einem aufwallenden und ebenfalls unberechtigten Ehrgefühl opferte. Doch ſollte Richelieu zur Rechtfertigung Corneille's ſelbſt wieder beitragen, indem er kurz nach dem Cid ein erneutes Verbot gegen die Duelle erließ, was man gewiß nur den Wirkungen dieſes Stücks, und gewiß nicht unſittlichen, zurechnen darf.*)

Natürlich war Scudéry ungleich mehr von den Sentiments de l'académie française sur le Cid befriedigt als Corneille. Auch dieſer machte aber zuletzt zum böſen Spiel gute Miene. Er hatte dem vorausgeſehenen Schiedsſpruch die Spitze ſchon dadurch abzubrechen geſucht, daß er die erſte Ausgabe des Cid (Anfang 1637) der Nichte und Geliebten des Cardinals Richelieu, der Herzogin von Aiguillon, widmete, was ohne Zweifel mit Billigung Richelieu's geſchah. Jetzt, am 23. December 1637, ſchrieb er an Boisrobert, indem er ihn für Einſendung der ihm von Richelieu ausgeworfenen Penſion dankt: „Da Sie mir rathen der Academie nicht zu antworten in Rückſicht auf die Perſonen, die dabei intereſſirt ſind, ſo bedarf es für mich keines weiteren Auslegens. Ich bin etwas mehr von dieſer Welt, als Heliodor, der lieber ſein Bisthum, als ſein Buch preisgab. Mir iſt das Wohlwollen meines Herrn lieber, als aller Beifall der Welt. Ich werde ſchweigen, nicht aus Verdruß, ſondern aus ſchuldiger Achtung."

*) Man ſagt, daß allein ſeit der Thronbeſteigung Heinrichs IV. bis zum Jahre 1607 tauſend Edelleute im Duell gefallen ſeien. Trotz verſchiedener gegen dieſe Duellwuth erlaſſener Verbote graſſirte dieſelbe immer noch fort.

Aus dieſer Stelle geht deutlich hervor, daß Richelieu Corneille ſein Wohlwollen niemals entzogen, wohl aber in ſeiner herriſchen und rückſichtsloſen Weiſe von ihm gefordert hatte, ſein Stück und ſeinen Dichterruhm in einem beſtimmten Umfange ſeinen Zwecken zu opfern. Damit ſtimmt überein, daß Corneille's Vater (der ſchon im folgenden Jahre ſtarb) Anfang 1637 mit ſeiner Familie in den Adelſtand erhoben ward; ein Ereigniß, dem Richelieu ſicher nicht fern ſtand; daß dieſer Corneille im Jahre 1638 wieder mit der theilweiſen Ausführung eines von ihm neu entworfenen dramatiſchen Stückes, L'aveugle de Smyrne, betraute, daß der Horace, nach einem Briefe Chapelains, zuerſt im Palais Cardinal zur Aufführung kam*) und nach der Erzählung Fontenelle's, der hierin gewiß nicht verdächtig ſein kann, Richelieu Corneille's Heirath in derſelben herriſchen Weiſe unterſtützte, mit der er ihn früher in ſeiner Dichterehre gekränkt.**)

Es erklärt ſich hieraus die überſchwängliche Widmung, mit welcher Corneille dem Cardinal 1641 den Druck ſeines Horace überreichte, und beweiſt zugleich, daß jene angeblich einem von Corneille nach der erſten Aufführung ſeines Horace geſchriebenen Brief entnommene Stelle: „Horace fut condamné par les Duumvirs, mais il fut absout par le peuple“ entweder erfunden iſt oder ſich doch nicht auf Richelieu beziehen kann.

Indeſſen iſt anzunehmen, daß Richelieu's Verfahren in Corneille's Streit mit Scudéry Corneille aufs Tiefſte verwundet und empört haben mochte und er dieſes Gefühl trotz der Wohlthaten, die er fort und fort von dem großen Cardinal empfing und auch annahm und der Dankbarkeit, die er ihm dafür zollte, nie überwunden hat; wovon Fontenelle wohl aus Ueberlieferungen wiſſen konnte. Ich halte es daher auch für möglich, daß Corneille nach Richelieu's Tode (1642) jenes Quattrain verfaßt habe, das man ihm zuſchreibt:

*) Ich folge hier Royer a. a. O. III. S. 25.

**) Richelieu, heißt es hier, fragte Corneille eines Tages (im Jahre 1640), ob er wieder an einem Drama arbeite. Corneille erwiderte, daß es ihm dazu an der nöthigen Ruhe fehle, weil ihm die Liebe den Kopf verdreht habe, die Liebe zu der Tochter des Lieutenant Général des Andelys, der ſie ihm aber verweigere. Richelieu ließ dieſen ſofort nach Paris kommen, der mit Zagen vor dem gefürchteten Manne erſchien und herzlich froh war, daß es ſich nur um die Befriedigung Corneille's handelte. Mit Freuden gab er ſeine Tochter nun einem Manne, der ſo mächtige Fürſprecher hatte.

Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien:
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

Wiewohl ihn auch schon dieses, seiner erst kürzlich geschriebenen Widmung gegenüber compromittirt.

Dagegen sträube ich mich gegen die Annahme, daß er der Verfasser folgenden Sonetts sei, welches Voltaire auf einem in ein Exemplar der Granet'schen Ausgabe der hinterlassenen Poesien Corneille's eingehefteten Flugblatt abgedruckt fand. Es ist dem Grabe Ludwigs XIII. gewidmet, welcher seinem großen Minister schon im folgenden Jahre (1643) nachgefolgt war und lautet:

Sous ce marbre repose un monarque sans vice,
Dont la seule bonté déplut aux bons François:
Ses erreurs, ses écarts, vinrent d'un mauvais choix
Dont il fut trop long-temps innocement complice
L'ambition, l'orgueil. la haine, l'avarice,
Armés de son pouvoir, nous donnèrent des lois.
Et bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
Son règne fut toujours celui de l'injustice.
Fier vainqueur au dehors, vil esclave en sa cour,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour,
Que jusque dans sa tombe il le force à le suivre;
Et par cet ascendant ses projets confondus,
Après trents-trois ans sur le trône perdus,
Commençant à regner, il a cessé de vivre.

Denn abgesehen, daß dieses Sonett jenem Quattrain widerspricht, kann es Corneille schon deshalb kaum geschrieben haben, weil er nach der Widmung seines Horace das Recht so zu schreiben verwirkt hatte. Auch würde er, wenn er es damals bekannt gegeben hätte, seinen Gegnern nur neue Waffen gegen sich in die Hand gespielt haben, die man, als er einige Jahre später (1646) von Ludwig XIV. mit der poetischen Verherrlichung seines Vaters betraut wurde, sicher benutzt hätte.

Corneille hatte, wie schon gesagt, den Stoff seines Cid, dem ersten Theile von Guillen de Castro's Jugendthaten des Cid entnommen. Er war dem Gange der Handlung dieses Dramas im Allgemeinen gefolgt, hatte demselben sogar eine größere Anzahl einzelner Gedanken und Charakter-

züge fast wörtlich entlehnt. Gleichwohl war er kein bloßer Uebersetzer. Diese Verläumdung würde aber zur Wahrheit werden, wenn seinem Cid, wie Voltaire es annahm, auch noch Diamante's El honrador de su padre zu Grunde läge, der in den ersten Akten fast ganz mit ihm übereinstimmt. Selbst spanische Beurtheiler sind lange in Zweifel gewesen, welcher der beiden Dichter den anderen benutzt, ob Corneille, ob Diamante? Neuerdings hat es aber nicht nur der mit der spanischen Literatur sehr vertraute Puibusque höchst warscheinlich gemacht, daß Diamante später als Corneille gelebt, jedenfalls aber von ihm kein Druck vor 1659 erschienen sei,*) sondern auch Fée die Priorität der Dichtung dieses letzteren aus inneren Gründen in überzeugender Weise erwiesen.**)

Corneille hat von Guillen de Castro die Kunst durch die Schilderung großer Gemüthsbewegungen, durch die Entwicklung erhabener Grundsätze und Entschlüsse auf das Herz der Zuhörer zu wirken und dabei den Nachdruck auf die lebendige Darstellung der Situation zu legen gelernt. Die Art, wie er diese Zwecke erreichte, die Form, in der es geschah, war jedoch eine andere. Während der Spanier auf eine möglichst mannichfaltige, reiche und dabei phantasievolle malerische Darstellung ausging und hierbei besonders die äußere Situation betonte, war es Corneille, an die früheren Darstellungen der französischen Bühne anknüpfend, mehr um die gegensätzliche Entwicklung der inneren Motive, um die möglichste Klarstellung und Herausarbeitung der inneren Situation, mehr um das, was in dieser der Dichter gedacht haben würde, als um die aus ihr zu entwickelnde Handlung und eben deshalb um möglichste Vereinfachung der äußeren Situation zu thun. Woraus sich z. B. erklärt, daß er eine Gestalt, wie die der Prinzessin Urague in einer von der übrigen Handlung fast losgelösten und auf deren Entwicklung ohne allen Einfluß bleibenden Weise mit einer Ausführlichkeit behandelt hat, die ihn sogar mit dem Gesetze der Einheit des Orts in Conflict brachte. Kam für ihn die innere Lage seiner Personen mehr in Betracht, als die äußere, lag ihm mehr daran, dieselben über ihre Lebensansichten, ihre Grundsätze und Beweggründe sprechen, als aus den letzteren handeln zu lassen, so mußte ihm

*) Es ist im 11. Theil der Comedias de varios von diesem Jahre enthalten.

**) Etudes sur l'ancien théâtre espagnol. Paris 1873.

auch die faſt nur auf ihr eigenes Empfinden bezogene Lage dieſer Prinzeſſin genügen und die in dieſem Sinne ausgeführte Darſtellung derſelben, ſo undramatiſch ſie immer war, doch intereſſant genug erſcheinen.

Wie ſehr Corneille in ſeinem Cid die Einheit des Orts auch verletzte, ſo hat doch die Abſicht den reichen, mannichfaltig bewegten Stoff des Spaniers den Principien der claſſiſchen Tragödie ſo viel wie möglich zu nähern, viel zur Vereinfachung der einzelnen Situationen mit beigetragen. Ein andrer Grund hierzu lag aber noch in dem Zuſtand der damaligen Schauſpielkunſt, welche im ernſten Drama ihre ganze Stärke in der rhetoriſchen Declamation gehabt zu haben ſcheint und daher immer nach langen Monologen und Dialogen verlangte. Selbſt wenn die Scene einmal figurenreicher wird, herrſcht der Dialog und in dieſem die Streitrede vor, die dann oft nur auf mehrere Perſonen vertheilt erſcheint und gelegentlich durch eine andere ſei es ſchlichtende oder entſcheidende Anſicht und Stimme unterbrochen wird — eine Methode, der Corneille auch ſpäter noch treu blieb und die beſonders auffällig in der berühmten Scene zwiſchen Auguste, Maxime und Cinna, im 2. Akte des Cinna und in der Eingangsſcene von La mort de Pompée hervortritt.

Corneille führte die Sprache des Herzens, die Sprache der Empfindung und Leidenſchaft auf der franzöſiſchen Bühne ein, aber ſie ſtand bei ihm faſt immer unter dem Einfluß des Verſtandes und der Reflection, ja hier und da ſelbſt noch unter dem der Vorurtheile der Zeit, ſo daß jene Empfindungen und Leidenſchaften nur zu oft gegen den erhabenen Schwung zurücktreten mußten, mit dem er die ſie leitenden Anſchauungen und Grundſätze zu entwickeln und zu verherrlichen ſtrebte, wobei es an ſpitzfindiger Sophiſtik nicht fehlte.

Man braucht nur die Schlußſcene der erſten Jornada bei Guillen de Caſtro*) mit den entſprechenden Scenen bei Corneille zu vergleichen, um zu erkennen, wie jener vorzugsweiſe durch die Mittel der Phantaſie, dieſer durch die des Verſtandes auf das Gefühl zu wirken ſucht, daß jener auf eine regelloſere, maleriſche, ſtimmungsvolle, dieſer auf eine architektoniſch geordnete, plaſtiſche, ſtilvolle Anordnung ausgeht. Guillen de Caſtro konnte zu ſeiner Darſtellungsweiſe die Natur ſo

*) Man findet die freie Uebertragung bei Fée , a. a. O. S. 113.

brauchen, wie sie ist, er konnte sie unmittelbar nachahmen. Corneille mußte sie stilisiren. Wie unmittelbar auf die Handlung bezogen und individuell erscheint dort meist der Ausdruck der Empfindung. Corneille konnte nicht generell, nicht abstract genug dabei werden. Es scheint dies noch ein Rest des alten scholastischen Geistes zu sein, der übrigens wie wir gefunden auch der spanischen Dramatik keineswegs fremd war, bei dieser aber doch mehr als Beiwerk und Schmuck erscheint. Bei Corneille hat aber das rhetorische Element fast immer eine abstracte lehrhafte Tendenz.

Der Dramatiker kann immer nur wirken, indem er Gegensätze ins Spiel bringt; es sollen dies aber lebendige Gegensätze, individuelle Charaktere, individuelle Empfindungen und Leidenschaften sein. Corneille's Charaktere werden dagegen immer nur erst durch die Principien und Ansichten, die sie vertreten und mit denen sie innerlich oder äußerlich im Kampfe liegen, näher bestimmt. Es handelt sich in jeder Scene vor Allem um irgend einen Gegensatz dieser letzteren und nur erst durch sie auch um einen Widerstreit lebendiger Motive und Charaktere. Kaum noch ein andrer Dichter hat diese Gegensätze so abstract herausgearbeitet und ein großer Theil der Wirkungen welche er ausübt, beruht auf der glänzenden, immer auf die Erregung einer staunenden Erhebung des Gemüths gerichteten Art und Weise in der es geschehen, sowie in der epigrammatischen Zuspitzung dieser Gegensätze, die sich bis auf die Behandlung des einzelnen Verses erstreckt.

Wenn uns heute diese zwar glänzende, aber doch undramatische, reflectirte, rhetorische Behandlungsweise kalt erscheint, so war dies doch nicht zur Zeit des Dichters der Fall. Die Fehler, die seine Gegner im Cid entdeckten, hatten sie auch durch Reflection erst gefunden. Scudéry selbst mußte ja zugeben, daß der Bühneneindruck ganz allgemein ein überwältigender war, wenn er dies auch nur auf Rechnung der Schauspieler stellte. Die Fehler und Schwächen des Cid waren allen Stücken der Zeit eigen, sie waren das, wodurch er mit ihr zusammenhing, seine Vorzüge aber sucht man vergeblich in ihr. Sie waren das, was sein Publikum in eine ganz neue Welt der Empfindungen und Anschauungen hob und was noch heute elektrisch auf fast jeden Franzosen wirkt. War es doch erst Corneille, welcher ihnen, wenn auch vielleicht noch nicht einen wahrhaft tragischen, so doch einen wahrhaft heroischen Stil schuf.

Zu seinen Fehlern aber gehört, daß er bisweilen aus dem erhabenen heroischen Ton in den platteren des Lustspiels herabfällt, daß seine Helden und Heldinnen der Vorzeit bisweilen die Sprache des Hôtel de Rambouillet und der Schäferspiele der Zeit sprechen. Er stand überhaupt noch zu sehr unter dem Einflusse der Zeit, als daß er überall eine ganz freie Kritik an den von ihm in seinen Stücken vertretenen Ansichten, Grundsätzen und Empfindungen hätte ausüben können, so daß er für manches die Bewunderung in Anspruch nahm, dem man sie bei besonnener Ueberlegung verweigern muß. Nicht nur seine Gegner, auch billige Beurtheiler haben gegen die sittliche Bedeutung, gegen die Angemessenheit und Schicklichkeit einzelner der von ihm erhobenen Lebensansichten, Charakterzüge und Handlungen Bedenken geäußert, wie ja der Ausgang seiner Tragödien, z. B. gleich der Ausgang seines Cid, nicht allseitig und vollkommen befriedigen konnte.

Dies hängt auch noch damit zusammen, daß Corneille um jeder seiner Figuren eine bestimmte Theilnahme zu sichern, auch seine böswilligen Charaktere mit hierauf gerichteten Zügen ausstattete oder ihre schlimmen Handlungen sophistisch mit einem Schein der Berechtigung uz verschleiern suchte. Ja, da er mehr selbst durch seine Figuren sprach, als sie aus ihrer eignen Individualität, aus ihrem eignen individuellen Zustand sprechen ließ, so kann es nicht Wunder nehmen, daß sie fast alle dieselbe glänzende Eloquenz, dieselbe dialektische Gewandtheit und selbst Spitzfindigkeit zeigen; was seinen Dichtungen trotz aller Verschiedenheit der darin dargestellten Vorgänge eine gewisse Aehnlichkeit und Monotonie giebt.

Die Einwürfe, welchen Corneille mit seinem Cid begegnete, blieben nicht ohne Einwirkung auf seine weitere Dichtung. Er wollte auch jetzt den Beweis wieder liefern, daß er das, was seine Gegner an ihm tadelten, sehr wohl zu vermeiden verstehe, wenn dies nur sonst seinem Zwecke entsprach und der Gegenstand, den er darstellte, es forderte. Besonders scheint ihm die Beurtheilung, welche der Charakter der Chimène und der Ausgang des Cid erfahren, große Bedenken erregt zu haben, da er von jetzt an der Liebe, der er später überhaupt die Bedeutung einer tragischen Leidenschaft abspricht, in der Tragödie nur noch die zweite, wenn auch oft sehr umfängliche Rolle vergönnt und sie, was gleich in seinem nächsten Drama, Horace,*) der Fall, welches

*) Er wurde 1639 zum ersten Male gegeben und erschien 1641 im Druck.

hierin im vollſten Gegenſatze zum Cid ſteht, wie überhaupt die Gefühle des Herzens und die Forderungen der Familie, den Pflichten gegen die allgemeineren Mächte des Lebens, als die Vaterlandsliebe, den Glauben, die Bürgertugend, ganz unterwirft.

Auch hat ſich der Dichter in ſeinem Horace und ſeinem Cinna, welcher noch in demſelben Jahre (1639) nachfolgte*) wieder von den Spaniern ab und den Alten zugewendet, und wenn er im Cid zwar die Einheit der Zeit, doch nur in einer gegen die innere und äußere Wahrſcheinlichkeit verſtoßenden und den Charakter der Chimène empfindlich bloßſtellenden Weiſe, die Einheit des Orts aber gar nicht gewahrt hatte, ſo glaubte er jetzt der Forderung der drei Einheiten nach allen Seiten aufs vollſtändigſte genügt zu haben. Einen noch größeren Werth aber legte er darauf, daß er, was auch mit Recht als ein großer Fortſchritt in der Entwicklung des Dramas zu betrachten iſt, zum erſten Mal den Verſuch machte, die Handlung während der einzelnen Acte in einen ununterbrochenen organiſchen Zuſammenhang zu bringen, eine Aufgabe, die er zwar noch nicht vollkommen gelöſt hat, wohl aber vollkommen gelöſt zu haben glaubte. Ein Fortſchritt im dramatiſchen Sinn würde nämlich nur darin gelegen haben können, daß jede folgende Scene mit einer gewiſſen innern und äußeren Nothwendigkeit aus der vorausgegangenen hervorginge. Noch aber arbeitet der Dichter hierbei mit äußeren Nothbehelfen, ſo daß die einzelnen Perſonen zum Theil unter einem ungenügenden Vorwande die Bühne verlaſſen oder auf ihr erſcheinen. Auch hier wird man ſich billiger Weiſe nicht an die nur zu erklärlichen Unvollkommenheiten, ſondern an den Fortſchritt zu halten haben, der gleichwohl ein ungeheurer war. Auch er hing mit dem Problem der drei Einheiten zuſammen.

Es iſt ohne Zweifel ſchwerer ein Stück, welches allen dramatiſchen Anforderungen entſpricht, innerhalb der Grenzen zu ſchreiben, welche die drei Einheiten auferlegen, als in voller Freiheit von dieſer Feſſel. Nur wolle man in der bloßen Ueberwindung der durch eine Beſchränkung auferlegten Schwierigkeit noch kein äſthetiſches Moment ſehen. Dies würde in vielen Fällen einem Kunſtſtück weit ähnlicher erſcheinen, als einem Kunſtwerke. — Nichts iſt dagegen wieder leichter, als die drei Einheiten einzuhalten, wenn man dabei andere und vielleicht

*) Er erſchien 1643 im Druck.

weſentlichere dramatiſche Forderungen umgeht, oder dieſe verletzt und gegen die Wahrſcheinlichkeit fehlt, in deren Intereſſe wenigſtens die der beiden Einheiten der Zeit und des Orts einzig aufgeſtellt worden ſind. Nichts iſt leichter, als eine Menge Ereigniſſe in den Raum von 24 Stunden zu preſſen, wenn man nicht darnach fragt, ob ſie ſchicklicher oder auch möglicherweiſe in ſo kurzer Zeit ſo geſchehen konnten, oder ob die Charaktere, durch welche ſie ſich vollziehen hierdurch ganz anders erſcheinen, als man es nach ihrem übrigen Verhalten erwarten dürfte, wie dies z. B. bei Corneille der Fall, wenn er den Entſchluß der Chimène den Mörder ihres Vaters zu heirathen, welchen Guillen de Caſtro erſt drei Jahre nach dem Tode ſtattfinden läßt, auf den Tag des Mordes zurückſetzt. Nichts iſt leichter bei den verſchiedenſten Ereigniſſen an der Einheit des Ortes feſtzuhalten, wenn man den größten Theil der Handlung hinter die Scene verlegt oder ſie da ſtattfinden läßt, wo ſie ſchicklicher Weiſe nicht hingehört, was z. B. in Corneille's Horace geſchieht, wenn Tullius Gericht zu halten in das Haus des alten Horace kommt, oder falls ſich der Dichter, wie in den meiſten der regelmäßigen Tragödien, nur auf die Darſtellung der Kataſtrophe beſchränkt.

Es werden immer nur wenige tragiſche Handlungen ſein, welche ſich in ihrer vollen Totalität innerhalb der durch die drei Einheiten gezogenen Schranken darſtellen laſſen. Der Dichter wird, wenn er ſie zum Geſetz erhebt, entweder auf die meiſten derſelben verzichten müſſen oder ſie doch nur mangelhaft darſtellen können. Corneille durchbrach dieſe Schranke als er die Einheit des Orts, er hätte auch noch hinzufügen können die Einheit der Zeit, nur auf den einzelnen Act beſchränkt ſehen wollte, wie denn z. B. in Cinna die Handlung abwechſelnd im Palaſt des Auguſte und in der Wohnung der Emilie ſpielt. Allein auch dieſe Einrichtung hat ihre Nachtheile, weil ſie nicht ſelten einen Theil der handelnden Perſonen actweiſe von der Scene ausſchließt. Corneille gab ſie und vielleicht mit aus dieſem Grunde ſpäterhin principiell wieder auf.

Voltaire hat gegen Horace eingewendet, daß derſelbe eine doppelte Handlung zeige, daß mit dem Streit, welcher die Ermordung der Schweſter zur Folge hat, ein neues Stück, ein neues Intereſſe beginne. Dies iſt jedoch irrig. Nur die ungenügende Motivirung des Mordes bei Corneille hat dieſen Schein erzeugt. Horace kommt

aus dem Kampfe mit den Curiatiern nicht nur als der Retter des Vaterlandes, sondern auch als der Mörder des Bruders seiner Gattin, als der des Geliebten der Schwester zurück. Der Conflict in den ihn das letztere bringt, war mit dem Kampfe, den er siegreich durchfochten, gegeben. Er ist nothwendig und unauflöslich mit diesem verknüpft. Horace hatte ihn daher auch voraus gesehen. Er glaubte ihm jedoch die Schärfe genommen zu haben. Gerade hierbei hat es der Dichter an tragischer Kraft fehlen lassen. Gerade hier zeigt es sich wie wenig er auf eigentlich tragische Spannung hinarbeitete. Denn schon in der Abschiedsscene der Kämpfer von den Frauen, hätte das tragische Verhängniß sich drohender ankündigen sollen. Der Gegensatz von Pflicht und Liebe ist dagegen im Horace ein ungleich reinerer als im Cid. Bemerkenswerth aber ist, daß wie in diesem der Dichter kein Gewicht darauf legt, daß Chimène's Vater ihr Glück seinem aufbrausenden Ehrgefühl so rücksichtslos opfert und hierdurch selbst die nächste Pflicht der Natur gröblich verletzt, er hier wieder ganz aus den Augen verliert, daß Horace gegen die Curiatier nicht nur sein Vaterland vertheidigt, sondern auch den Tod der gefallenen Brüder rächt. Camille hätte daher in Horace nicht nur den Mörder ihres Geliebten, sondern auch den Rächer ihrer Brüder zu sehen gehabt.

Man hat Cinna das vollendetste Werk des Dichters genannt. Wenn man nur die äußere Form ins Auge faßt, sowohl was Composition, als Sprache und die einzelnen Gedanken betrifft, so will ich es zugeben. Die Handlung und Charaktere, sowie die Motivirung beider vermag ich indeß so hoch nicht zu stellen. In dieser Beziehung erscheint mir der Cid, erscheint mir Horace viel bedeutender, wie ich überhaupt den zweiten Akt von Horace für das im dramatischen Sinne bedeutendste halte, was Corneille geschrieben. Aus ihm spricht wirklich alte römische Größe, wogegen selbst noch in diesem Stück die ersten Gespräche der Frauen kaum wesentlich anders klingen könnten, wenn sie der Dichter den Damen des Hôtel de Rambouillet in den Mund zu legen gehabt hätte.

Horace und Cinna hatten einen unbestrittenen Erfolg. Es war als ob sich nie eine Gegnerschaft wider Corneille geregt hätte. Erst der Polyeucte (1640)*) stieß wieder auf Widerspruch. Er ging aber

*) Der erste Druck ist vom Jahre 1642.

nicht von den Gegnern, ſondern von den Freunden des Dichters, vom Hôtel de Rambouillet aus, wo er ihn vor der Aufführung vorgeleſen hatte. Ich halte die Einwürfe, die man dort gegen den in ſeiner Maßloſigkeit ganz abſtracten und unmotivirten religiöſen Fanatismus Polyeucte's erhob, wenn auch aus andern Gründen, für völlig berechtigt. Ein ſolcher Fanatismus iſt ſeiner Unzurechnungsfähigkeit wegen gar keine tragiſche Leidenſchaft. Er tritt viel zu unvermittelt, zu brutal und zwecklos auf, um irgend ergreifen zu können. Daß er ſchließlich die Bekehrung ſo vieler Andersgläubiger zur Folge hat, iſt mehr nur ein Wunder, als eine irgend wahrſcheinliche Conſequenz, wie die tragiſche Handlung ſie fordert. Auch Richelieu ſoll ſich gegen den Polyeucte ausgeſprochen haben. Der Bühnenerfolg war gleichwohl ein ungeheurer und ſelbſt noch viele der heutigen franzöſiſchen Literarhiſtoriker, wie z. B. Niſard, ſtellen das Stück ſehr hoch.

Die dem Martyre du Saint Polyeucte des Surius entnommene Handlung iſt aber folgende. Paulina, die Tochter des römiſchen Statthalters von Armenien, Felix, hat ſich, von ihrem Vater gedrängt, dem reichen und angeſehenen Polyeucte vermählt, obſchon ihr Herz dem Sevère gehört, von dem ſie glaubt, daß er im Kriege umgekommen ſei. Dies iſt jedoch ein falſches Gerücht geweſen. Vielmehr hat ſich Sevère inzwiſchen durch Tapferkeit zum Günſtling des Kaiſers emporgeſchwungen. Er kommt, von Paulinas Vermählung nichts ahnend, ihr Herz und ihre Hand nun in Anſpruch zu nehmen. Vater und Tochter zittern vor der Ankunft des jetzt allmächtigen Mannes, jener weil er den Zorn desſelben fürchtet, dieſe weil in ihrem Herzen der Kampf zwiſchen Liebe und Pflicht aufs Neue erwacht. Inzwiſchen iſt Polyeucte, dem ſie ihr Herz nicht verbirgt, zum Chriſtenthum übergetreten und verlangt ſofort nach nichts andrem, als die Wahrheit ſeines neuen Glaubens vor aller Welt durch ſeinen Märtyrertod zu erweiſen, um hierdurch dem Chriſtenthum neue Anhänger zuzuführen. Trotz der Abmahnung des Néarque, welcher ihn doch erſt ſelbſt zum Chriſtenthum überredet hatte, läſtert er öffentlich die Götter der Römer und wirft ihre Altäre um. Felix glaubt ſich jetzt vor dem Zorn des Sevère nicht anders retten zu können, als indem er Polyeucte opfert. Paulina ſucht ihn dagegen zu retten. Polyeucte weiſt ſowohl die Rettung, als Paulinas Liebe zurück. Er verlangt nach nichts als ſeinem Tode und will Paulina nur als die Seine anſehen,

wenn ſie ſeinen Glauben und ſeinen Märtyrertod theilt. Auch Sevère, heimlich dem Chriſtenthume geneigt, ſucht Polyeucte vom Tode zu retten, Felix in ſeiner Verblendung erblickt aber nur eine Liſt darin, ihn ſelbſt zu verderben. Er läßt daher ſeinen Eidam hinrichten. Dieſe That erzeugt eine innere Wandlung in ihm, ſo daß er nun ebenfalls ſich offen zum Chriſtenthume bekehrt. Paulina folgt ſeinem Beiſpiel, ein großer Theil des Volkes hat ſchon vorher Sympathie für den neuen Glauben gezeigt und auch Sevère deutet zuletzt ſeinen baldigen Uebertritt an.

Die Charaktere wachſen in Horace, Cinna und Polyeucte noch mehr über das gewöhnliche Maß hinaus, als im Cid. Sie fordern zum Theil zu noch größerer Bewunderung auf, die des letzteren aber ſtehen uns näher. „Corneille, ſagt la Bruyère, beſitzt die Kunſt uns ſeinen Charakteren und ſeinen Ideen zu unterwerfen. Er ſtellt die Menſchen ſo dar, wie ſie ſein könnten.“ Niſard*) ſetzt hinzu, daß ihre Größe darum doch nicht ſo außerhalb der Grenzen des Erreichbaren liege, um nicht den Wunſch empfinden zu laſſen, ſich ihnen zu nähern oder ſich wenigſtens zu ſchämen, daß man ihnen ſo fern ſtehe. Indeſſen iſt dieſe Größe zum Theil auch nur Schein, mit welchem die glänzende Rhetorik des Dichters täuſcht. Oder welchen Werth hat wohl die Freiheitsliebe eines Maxime und Cinna neben der eines Caſſius und Brutus bei Shakeſpeare? Verlieren nicht all die glänzenden Reden welche ſie halten, ihre Bedeutung, nachdem wir wiſſen, daß ſie nur von dem Egoismus der Liebe zu einer That fortgeriſſen werden, vor welcher der eine im entſcheidenden Momente wieder zurückſcheut, weil ihr Pathos ſeinem Herzen innerlich fremd iſt, und an welcher der andere ſogar zum Verräther wird? Und worin beſteht wohl die ſo hoch geprieſene Größe des Corneille'ſchen Auguſte, der nachdem er dem Königthum blutige Opfer gebracht, in einer plötzlichen Anwandlung von Gewiſſenhaftigkeit ſchwankend wird, ob er ihm weiter folgen oder zum Republikanismus zurückkehren ſoll? der nie aus eignen Beweggründen ſeine Entſchlüſſe faßt, ſondern ſich hier durch die Sophiſtik Cinna's zum Königthum, dort durch die politiſchen Rathſchläge ſeiner Gemahlin zur Milde beſtimmen läßt?

Niſard hält mit dem Polyeucte die große Schöpfungsperiode Corneille's für abgeſchloſſen, und ſieht in Rodogune, La Mort de

*) Histoire de la littérature française. Paris 1863. 3. éd. II.

Pompée, Sertorius, Nicomède, Don Sanche und Héraclius nichts als einen allmählichen Niedergang. Ich halte dies, wenn man den dramatiſchen Werth dieſer Stücke in's Auge faßt, für zu weitgehend. Es zeigen ſich in jenen vier Stücken ebenſo große dramatiſche Fehler, wie in den ſpäteren und in dieſen, wenn auch nicht in ſo glänzender Fülle immer noch große einzelne Züge und Scenen. Ja, da das Tragiſche nicht die eigentliche Stärke des Dichters ausmacht, ſo möchte ich glauben, daß eine Dichtung wie Don Sanche, wenn ſie auch an heroiſcher Größe und an Glanz des Gedankengehalts weit hinter jenen zurückſteht, im Ganzen, wenn auch nicht im Einzelnen, nach ihrem dramatiſchen Werth faſt noch am meiſten befriedigt.

Niſard glaubt den jähen von ihm behaupteten Rückgang daraus erklären zu ſollen, daß der Dichter bisher unter dem doppelten Einfluß der Alten und der Spanier ſtehend, von jetzt an dem dieſer letzteren allzuſehr nachgegeben habe. Er ſieht den Hauptunterſchied des antiken und ſpaniſchen Theaters nämlich darin, daß jenes ſeine Situationen aus den Charakteren entwickle, dieſes aber die Charaktere aus den Situationen, wobei es die letzteren nicht wechſelnd und überraſchend genug, aber faſt immer auf Koſten der Wahrſcheinlichkeit geſtalten könne. Dies iſt, wenngleich nicht in dem von dieſem geiſtvollen Geſchichtsſchreiber angenommenen Umfange zwar zutreffend, nur irrt er, wenn er das erſte für das allein Richtige hält und dem andren ſelbſt noch eine beſchränkte Berechtigung abſpricht. Schon Ariſtoteles, der doch das Drama der Alten kannte, behauptet, daß nicht die Charaktere, ſondern die Handlung das erſte und maßgebende im Drama ſei. Handlung iſt freilich ohne Charaktere nicht denkbar, aber ſie umfaßt außer ihnen auch noch die Situationen, die beide in ihr nicht nur zugleich gegeben, ſondern auch ganz auf einander bezogen ſein müſſen, ſo daß die Handlung eben entſteht, indem beide ſich an- und auseinander entwickeln. Charaktere und Situationen ſind alſo der Handlung untergeordnet, aber ſie conſtituiren dieſelbe, ſie müſſen zu dieſem Zwecke überall lebendig und folgerichtig auseinander hervorgehen und ſich überall ebenſo ſelbſt, wie einander entſprechen. Es wird nicht geleugnet werden können, daß die guten ſpaniſchen Dichter in ihren beſſeren Werken dies zu ungleich reicherer Entwickelung gebracht haben, als die Alten, nur daß ſie dabei ihr beſonderes Augenmerk auf das maleriſche und ſtimmungsvolle der äußeren Situa-

tion legten, während die Alten vorzugsweiſe die innere Situation berückſichtigten und dieſer entſprechend die Charaktere in einer gewiſſen ſich iſolirenden Abgeſchloſſenheit, in einem mehr plaſtiſchen Sinne ausbildeten. Auch faßten die Spanier allzuſehr die einzelne Scene ins Auge, daher ſich bei ihnen wohl dieſe, nicht aber die Scenen in ihrem Zuſammenhange mit der nothwendigen Folgerichtigkeit entwickeln. Vielmehr beruht dieſe Entwicklung oft auf gekünſtelten und ſpitzfindigen Vorausſetzungen oder auf dem Hinzutritt äußerer und mitunter ſehr geſuchter und unwahrſcheinlicher Zufälligkeiten. Ich will nicht in Abrede ſtellen, daß Corneille von dieſen Fehlern der ſpaniſchen Bühne manches mit herübergenommen hat; aber wichtiger iſt doch, daß er durch das Studium derſelben ein Gefühl für die lebendige dramatiſche Situation überhaupt gewann. Es iſt eines ſeiner großen Verdienſte als Dramatiker, die Geſtalten der franzöſiſchen Tragödie, die noch immer an einer ſteifen Unbeholfenheit krankten, in eine lebendige Beziehung zu einander gebracht, der franzöſiſchen tragiſchen Bühne die lebendige dramatiſche Situation geſchaffen zu haben.

Ein ganz unmittelbarer Nachahmer der Spanier in Bezug auf Situation konnte aber Corneille, wie ich bereits bei dem Vergleiche des Cid mit dem Guillen de Caſtro'ſchen Vorbild bemerkte, ſchon wegen der Verſchiedenheit ſeines Compoſitionsprincips nicht ſein. Dies wird durch einen Vergleich ſeines Menteur mit der Alarcon'ſchen La verdad sospechosa auf's Neue beſtätigt. Am entſchiedenſten dafür aber würde ſein Heraklius ſprechen, wenn dieſer wirklich, was ich bezweifle, eine Nachbildung von Calderon's En esta vida todo es verdad y todo mentira ſein ſollte.

Corneille, der außerordentliche Charaktere zu ſchildern liebte, mußte natürlich auch ſuchen ſie in außerordentliche Situationen zu bringen und dies wurde durch das bei ihm mit den Jahren immer mehr hervortretende Streben, ſeinem Publikum neu und originell zu erſcheinen, gefördert, wobei ſich ergiebt, daß Unwahrſcheinlichkeiten der Situation nicht immer eine Folge davon zu ſein brauchen, daß der Dichter aus ihnen ſeine Charaktere entſtehen läßt, ſondern ſie ebenſo gut entſtehen können, wenn er das umgekehrte Verfahren einſchlägt. Doch auch das Geſetz der drei Einheiten trug hierzu bei, wie es den Dichter ja vielfach zur Vereinfachung ſeiner Situationen nöthigte, wozu er noch dadurch gedrängt wurde, daß es ihm mehr um die innere, als um die

äußere Situation ſeiner Charaktere zu thun war. Die Situation war ihm, wie ſchon geſagt, nicht ſowohl das Mittel dieſelben handeln, als ſprechen, als ſie ihre Ideen und Anſichten entwickeln, vertheidigen, zur Geltung bringen zu laſſen. Gegen dieſes dialektiſch-rhetoriſche Moment ſeiner Darſtellung mußte die individuelle Situation nur zu häufig zurückzutreten, ſie bleibt oft längere Zeit ganz unverrückt bei ihm ſtehen.

Eine gewiſſe Wahrheit liegt aber doch dem Niſard'ſchen Ausſpruche zu Grunde, welcher die Corneille'ſche Glanzperiode auf die vier Dramen: Cid, Horace, Cinna und Polyeucte, eingeſchränkt ſehen will. Was Corneille zum großen nationalen Dichter gemacht, liegt allerdings faſt ganz in jenen vier Werken beſchloſſen. Der Menteur mag ein beſſeres bürgerliches Luſtſpiel, Don Sanche ein beſſeres heroiſches Luſtſpiel ſein, als Cinna oder der Cid gute Tragödien ſind, gleichwohl würden weder ſie, noch alle ſeine übrigen Dramen zuſammen, wie viel auch noch ſie an den Vorzügen jener vier andren theilnehmen möchten, ihn zu dem großen nationalen Dichter gemacht haben, als der er noch heute gefeiert wird. Denn dies iſt nicht ſowohl das, was er als dramatiſcher Dichter, als was er als Dichter überhaupt iſt — es iſt die große ethiſche Weltanſchauung, der große ethiſche Ideengehalt, die allerdings nur im Drama den erhabenen, mit ſich fortreißenden Ausdruck, die große ſtilvolle Form gewinnen konnten, in welcher ſie der Nation zum Maß und Geſetz wurden. Corneille nimmt hierin, trotz der übrigen Verſchiedenheit beider, bei den Franzoſen ganz dieſelbe Stelle ein, wie Schiller bei uns Deutſchen. Daher auch Niſard mit Recht ſagen konnte: „Gott wolle verhüten, daß der große Corneille aufhöre, auf unſrem Theater volksthümlich zu ſein. Mit dieſem Tage würden wir aufgehört haben; eine große Nation zu heißen.“ Der Einfluß, den Corneille auf das Empfindungsleben ſeiner Nation ausgeübt hat und noch heute ausübt, iſt ein ganz ungeheurer. Er hat ihr ihre ſittlichen Ideale gegeben, die opfermüthige Begeiſterung für alles Große und Erhabene, für Liebe, Ehre und Ruhm. Doch auch die Verirrungen ihres leicht erregbaren Selbſtgefühls, ihre fanatiſche Begeiſterung für die äußere Gloire laſſen ſich ſchon mit auf dieſen Dichter und auf jene vier, oder wie ich noch lieber ſagen möchte, auf die drei Meiſterwerke, den Cid Horace und Cinna zurückführen.

Gleich der nächſten dramatiſchen Dichtung Corneille's La mort

de Pompée (1641)*) gebricht es nicht nur mehr, als den früheren an wahrhafter tragiſcher Kraft, ſondern auch an dieſem zur Bewunderung hinreißenden Elemente des Heroiſchen, an welchem jene ſo reich waren. Weder Céſar noch Ptolomée, weder Cornelie noch Cleopâtre, am wenigſten aber Photin, vermögen wahrhaft zu ergreifen und zu feſſeln. Daher ſich auch das Intereſſe in dieſem Stück in dem Maße zerſplittert, daß eine Schauſpielerin jener Zeit von ihm ſagen konnte: „Es ſei wohl ſehr ſchön, nur daß es zu viele Helden habe". Es hat nämlich eigentlich keinen, daher es der Dichter wohl auch nach dem gar nicht auf der Bühne erſcheinenden Pompée benannt hat.

Um ſo größer und verdienter war die Anerkennung, welche Corneille im nächſten Jahre (1642) mit ſeinem Menteur errang.**) Bellerose ſpielte die Titelrolle und Richelieu, der in dieſem Jahre noch ſtarb, ſoll ihm dazu einen koſtbaren Anzug geſchickt haben, was ein neuer Beweis für die Gunſt ſein würde, in welcher Corneille auch noch jetzt bei dem Cardinal ſtand. Neben dieſem fein organiſirten und ſtiliſirten Luſtſpiel nimmt ſich die Dichtung Alarcon's, die ihm zum Vorbild gedient wie ein Naturkind neben einer ſalonfähigen Dame aus.***) An einfacher Natürlichkeit der Charakteriſtik erreichte Corneille ſie nicht. Niſard, welcher den Spaniern jede durchgeführte und folgerichtige Charakterzeichnung abſpricht, wird ſchon durch dieſes eine Luſtſpiel widerlegt; auch erſcheint Alarcon Corneille an echtem Luſtſpielgeiſt überlegen, inſofern er die Gewohnheit des Lügens in ſeinem Helden als einen Fehler erſcheinen läßt, der ſeinen Urſprung mehr in der Phantaſie, als im Herzen hat, während bei Corneille das umgekehrte Verhältniß obwaltet. Aber das Corneille'ſche Luſtſpiel erſetzt dies durch andere Vorzüge und wenn es auch nicht wahr ſein ſollte, daß Molière geſagt, es ſei dieſes Stück geweſen, welches ihm zuerſt gezeigt, wie Leute von Bildung mit einander verkehren, ſo daß er ohne daſſelbe ſchwerlich ſeinen Etourdi, ſeinen Dépit amoureux, vielleicht ſelbſt nicht ſeinen Mysanthrope geſchrieben haben würde, ſo iſt doch ſo viel gewiß, daß Corneille damit das erſte wahre Muſter eines franzöſiſchen Charakter-Luſtſpiels aufgeſtellt hat.

*) Es erſchien 1644 im Druck.

**) Es erſchien 1644 im Druck.

***) Corneille, welcher irregeführt durch eine jener unrechtmäßigen Ausgaben das ſpaniſche Stück dem Lope de Vega zuſchrieb, ſchätzte daſſelbe ſehr hoch.

Das nächste Jahr (1643) brachte den ersten Druck des Cinna. Er war einem Herrn von Montauron, einem reichen receveur général, vom Dichter gewidmet worden. Der Ton dieser Widmung war ein so überschwänglicher, daß man das Gerücht verbreitete, Corneille habe dafür 1000 Pistolen erhalten und um diesen Preis dem reichen Speculanten den Vorzug vor dem sich um die gleiche Ehre bewerbenden Cardinal Mazarin eingeräumt. Dies wird jedoch durch das freundliche Verhältniß widerlegt, das er nur kurze Zeit später zu diesem gewann.*) Die Maßlosigkeit der in jener Widmung enthaltenen Schmeicheleien hatte aber zur Folge, daß das Lob à la Montauron dafür sprüchwörtlich wurde.

Der große Erfolg des Menteur bewog den Dichter zu einer Fortsetzung, La suite du menteur**), der er wieder ein spanisches Lustspiel, Lope de Vega's Amar sine saber a quien zu Grunde legte. Corneille hielt die Intrigue desselben für noch interessanter, auch gehört sie in der That zu Lope's glücklichsten Lustspielerfindungen, gleichwohl hatte es nur geringen Erfolg.

1644 betrat seine Rodogune die Bühne.***) Er gab ihr vor all seinen andern Stücken den Vorzug. Ein fast gleichzeitiges Stück von Gilbert zeigt bis auf den Schluß eine völlige Uebereinstimmung in der Composition, der Anlage der Charaktere, der Folge und dem Inhalt der einzelnen Scenen. Da das Gilbert'sche Stück etwas eher als das Corneille'sche erschien, so lag der Verdacht nahe, daß dieser es benutzt haben könnte. Fontenelle erklärt diesen Umstand jedoch daraus, daß Corneille seinen Plan einem Freunde mitgetheilt habe, Gilbert denselben erfuhr und ihn dann, indiscret genug, zu einer eigenen Dichtung benützte. Den Stoff hatte Corneille den syrischen Kriegen des Appianus Alexandrinus entnommen. Die Ausführung war im großen Stile gehalten. Voltaire nannte die Dichtung furchtbar und groß. Auch hier aber ist das Interesse getheilt. Ist die syrische Cleopâtre oder Rodogune die Heldin? Dem Titel nach soll es zwar diese sein, der Handlung nach ist es gleichwohl aber jene. Der Dichter sagt,

*) Noch in demselben Jahre widmete er seinen Mort de Pompée, den berühmtesten Mann der alten Welt, wie er sagte, dem berühmtesten Manne der neuen.

**) Die erste Aufführung fand 1643 statt, der erste Druck erschien 1648.

***) Der erste Druck fällt in das Jahr 1647.

daß er dem Stücke den falschen Titel aus Rücksicht auf den Namen der Cleopâtre gegeben habe, die man mit der ägyptischen leicht würde haben verwechseln können. Dem war jedoch durch die bloße Anfügung, „Königin von Syrien", leicht vorzubeugen. Wahrscheinlicher ist daher, daß sich der Dichter immer noch scheute, einen so verbrecherischen Charakter, wie die Cleopâtre, offen zur Heldin zu machen. Dagegen wagte er hier einen Mord auf offener Scene. Cleopâtre trinkt vor den Augen des Publikums das Gift, mit dem sie aus Herrschsucht und Haß ihren Sohn und Rodogune ermorden will. Auch die ersten Wirkungen des Giftes werden noch sichtbar, nur der Tod wird den Blicken des Zuschauers entzogen und hinter die Scene verlegt. Man hat Gewalt und Kühnheit dieses Auftritts gerühmt — es war aber doch vielleicht mehr die Kunst der Darstellerin, als die Größe des Dichters, die man bewunderte. Mit Recht hat man dagegen die Alternative getadelt, welche Rodogune den Söhnen der Cleopâtre stellt, die beide nach ihrem Besitz streben, indem sie sich nur demjenigen zur Gemahlin geben will, welcher den Tod seines Vaters an seiner Mutter rächt; nicht sowohl deshalb, weil, wie man gesagt, ein solcher Vorschlag einer so tugendhaften (?) Person, wie Rodogune, unwürdig sei, sondern weil er auch im höchsten Grade unklug und zweckwidrig erscheint. Das ist zugleich ein neuer Beweis, daß sich unwahrscheinliche Situationen auch aus den Charakteren entwickeln lassen.

Lessing hat in seiner Dramaturgie den Inhalt dieser Dichtung eingehend beleuchtet und an ihr eigentlich nur zu tadeln gefunden. Er nennt sie das Werk eines Stümpers, ein bloßes Product des auf den Bühneneffect ausgehenden Verstandes oder, wie er sich ausdrückt, des Witzes. Man kann dieses zum Theil übertreibende, zum Theil geradezu unbillige Urtheil nur damit entschuldigen, daß es Lessing vor allem darauf ankam, das deutsche Theater aus den Fesseln des französischen Academismus zu befreien. Er übersah oder wollte vielleicht nur übersehen, daß Corneille das Stück, so wie er es von ihm forderte, gar nicht dichten konnte, weil dies dem Gesetz der drei Einheiten widersprochen haben würde. Corneille, der nur die Katastrophe behandeln konnte, mußte schon deshalb, und nicht blos aus Originalitätssucht oder um des bloßen Bühneneffects willen, Vieles verändern. Ich glaube daher, daß so sehr Lessing mit einzelnen Einwänden im Rechte ist, Corneille doch einen andren Ton der Beurtheilung verdient hätte.

Doch, wie ſchon geſagt, der Schlag war mehr gegen die gedankenloſen Bewunderer Corneille's, als gegen ihn ſelber gerichtet.

Die erſte Niederlage erlitt Corneille 1645 mit ſeinem Théodore Vierge et Martyre chrétienne. Der Stoff iſt dem 2. Buche des heiligen Ambroſius entnommen, und wenn nicht derſelbe, ſo doch ein ganz ähnlicher, wie der, den wir bereits in dem provençaliſchen Myſterienſpiele des 14. Jahrhunderts: Le Martyre de Ste Agnèse behandelt finden. Noch ein paar Jahrzehnte zuvor würde die franzöſiſche Bühne einen ſolchen Stoff ruhig ertragen haben. Die Nothzucht erregte zu dieſer Zeit, wie wir aus einem Stücke des guten Hardy geſehen, damals noch gar keinen Anſtoß. Auch Corneille hatte damals ganz wunderliche Dinge, ohne Einſpruch zu erfahren, darbieten können. Man war inzwiſchen aber ehrbarer geworden, was ſicher zu loben iſt; wenn es ſich auch im Munde Voltaire's etwas lächerlich ausnimmt, daß er es ſich nicht zu erklären vermöge, wie der Autor des Cinna durch die Wahl eines derartigen Sujets ſein Talent ſo zu entehren vermocht habe und die Schauſpieler es zu ſpielen wagen durften. Der Autor der Jeanne d'Arc muß als er dies ſchrieb eine ſehr beſcheidene, um nicht zu ſagen niedrige Meinung, von ſich und ſeinem Talent gehabt haben. Der Herr von Voltaire war eben ein ſeltſamer Heiliger und ein faſt ebenſo ſeltſamer Kunſtverſtändiger dazu. Das letzte geht u. A. aus einer Note zur 4. Scene des 4. Aktes des Théodore hervor, in welcher es heißt: „man weiß nicht, ob man hiernach Stücke des Lope de Vega und Shakeſpeare verdammen kann". Das ſchien alſo der höchſte Trumpf der Herabwürdigung zu ſein, deren Voltaire überhaupt fähig war.

Dieſe Niederlage war aber ohne Zweifel für die Entwicklung der franzöſiſchen Bühne ſehr wohlthätig. Wo wäre ſie wieder hingekommen, wenn derartige Situationen unter religiöſen Vorwänden und geſtützt auf ein ſo großes Muſter wie Corneille beifällige Aufnahme gefunden hätten! Sie wurde dem Dichter durch folgende gleichzeitige von Ludwig XIV. der damals faſt noch ein Kind war, an ihn gerichtete Aufforderung aufgewogen:

„M. de Corneille, comme je n'ai point de vie plus illustre à imiter que celle du feu roi, mon très-honoré seigneur et père, je n'ai point aussi un plus grand désir que de voir en un abrégé ses glorieuses actions dignement représentées, ni un plus grand soin que d'y faire travailler promptement. Et comme

j'ai cru que pour rendre cet ouvrage parfait, je devais vous en laisser l'expression, et à Valdor les dessins, et que j'ai vu par ce qu'il a fait, que son invention avait répondu à mon attente, je juge par ce que vous avez accoutumé de faire que vous réussirez en cette entreprise, et que, pour éterniser la mémoire de votre roi, vous prendrez plaisir d'éterniser le zèle que vous avez pour sa gloire. C'est ce qui m'a obligé de vous faire cette lettre par l'avis de la reine régente, Madame ma mère, et de vous assurer que vous ne sauriez me donner des preuves de votre affection plus agréables que celles que j'en attends sur ce sujet. Cependant je prie Dieu qu'il vous aie, M. de Corneille, en sa sainte garde."

Corneille entsprach diesem ehrenvollen Auftrage gewiß mit der größten Hingebung, ohne jedoch, wie Taschereau sagt, seinen Ruhm hierdurch zu vermehren*).

In diesem Jahre war Corneille zum Mitgliede der Academie vorgeschlagen worden. Da er jedoch noch immer seinen Wohnsitz in Rouen hatte, so wurde dem in Paris wohnenden Hrn. de Salamon der Vorzug gegeben. Dasselbe wiederholte sich im Jahre 1646 mit Hrn. de Ryer. Corneille ließ nun der Academie wissen, daß er seine Angelegenheiten in der Weise geordnet habe, um in Zukunft einen Theil des Jahres in Paris zubringen zu können. Dies hatte im Jahre 1647 seine Wahl endlich zur Folge. Corneille besaß, wie seine Antrittsrede beweist, welche sehr mittelmäßig war, aber nicht die nöthigen Eigenschaften, um in Paris eine Rolle zu spielen. Er war nur bedeutend, wenn er schrieb und selbst dann eigentlich nur, wenn er sich dabei auf dem Gebiete des Dramas bewegte. Sein Wissen war sicher nicht unbeträchtlich, aber fast ganz auf seinen Beruf, die Bühne, bezogen. Eine Eigenthümlichkeit, die er mit Racine und Boileau, wie die Schweigsamkeit, die er mit Molière gemein hatte. „Wer Herrn von Corneille sieht, — sagt einer seiner Zeitgenossen**), würde ihn nicht für fähig halten, die Römer so gut sprechen lassen und den Empfindungen und Gedanken der Helden einen so erhabenen Ausdruck geben zu können. Als ich ihn das erste Mal sah, hielt ich ihn für einen Kaufmann aus Rouen. Sein Aeußeres verrieth nichts von dem ihm innewohnenden Geist. Er vernachlässigte sich zu sehr oder besser gesagt: die Natur, die so

*) Triomphes de Louis le Juste, XIII. du nom, Roi de France et de Navarre. Paris 1649.

**) Vigneul de Marville, Mélanges d'histoire et littérature. 1725. I. 193.

verſchwenderiſch gegen ihn in den außerordentlichen ihrer Gaben war, hatte ihm ſelbſt noch die gewöhnlichſten verſagt.“ Auch ein ſo begeiſterter Verehrer wie La Bruyère ſpricht ſich keineswegs hierin günſtiger über ihn aus. „Einfach, zaghaft, langweilig in der Unterhaltung, verwechſelt er die Worte und beurtheilt die Güte ſeiner Stücke nach dem Ertrag. Er weiß ſeine Schriften weder gut zu leſen, noch vorzutragen — aber laßt ihn nur ſich beim Schaffen über ſich ſelbſt erheben, ſo wird er euch nicht unter Auguſte, Pompée, Nicomède oder Héraklius erſcheinen. Er iſt dann ein König und zwar ein großer König!“ Daher er auch trotz all jener geſellſchaftlichen Unfähigkeit in hohem Anſehen ſtand. Er genoß, wie ſeine Dedicationen beweiſen, die Gunſt der höchſten Perſonen des Landes. Dem Hôtel de Rambouillet galt er für eine Berühmtheit, die ihm zur Zierde gereichte. Der Herzog von Guiſe war ihm befreundet. Man ſagt, daß jeden Tag ein Couvert an deſſen Tafel für ihn bereit lag. Condé bewunderte ihn. Vom Publikum ward er vergöttert. Kein Wunder, daß er ein ſtarkes Bewußtſein ſeines Werthes hatte. Es haben ſich verſchiedene Anekdoten darüber erhalten. Seine Vertheidigungsſchriften, die Examen ſeiner Stücke ſprechen dafür, in denen er ſich nicht ſcheute, dieſe zugleich zu loben und einer ſtrengen Selbſtkritik zu unterwerfen. Man würde ihn hiernach für eine der wahrſten Naturen halten können, wenn einige ſeiner Widmungen nicht dagegen zu ſprechen ſchienen. Man hat ſie durch den Ton der Zeit zu entſchuldigen verſucht, aber ein ſo großer Menſch hätte ſich über dieſen erheben ſollen. Auch verpflichtete ihn dieſer keineswegs zu ſolchen Exceſſen der Schmeichelei. Die finanzielle Lage in der ſich der Bühnendichter noch damals befand, iſt auch kein genügender Grund der Entſchuldigung. Doch andrerſeits zeigte Corneille wieder eine Kühnheit und Unabhängigkeit des Urtheils und Geiſtes, welche des höchſten Lobes würdig erſcheinen. Im Cinna hören wir den Sévère ſich folgendermaßen über die Lehren der Prieſter ausſprechen:

Peutêtre qu'après tout ces croyances publiques
Ne sont qu'inventions de sages politiques,
Pour contenir un peuple ou bien pour l'émouvoir,
Et dessus sa faiblesse affermir leur pouvoir.
(dernière Scène du 4. acte.)

Im Don Sanche fanden die folgenden Verſe immer rauſchenden Beifall:

Lorsque le déshonneur souille l'obéissance,
Les rois devraient douter de leur toute-puissance.
Qui le hazarde alors est sûr d'en abuser
Et qui veut tout prévoir ne doit pas tout oser.

Sie wurden ſpäter geſtrichen. Kühner noch war folgende Stelle welche er 1661 Ludwig XIV. in ſeinem Toison d'or zu hören gab, wo ſie der allegoriſchen Figur der France in den Mund gelegt ſind:

A vaincre si long temps mes forces s'affaiblissent.
L'état est florissant, mais les peuples gémissent;
Leurs membres décharnés courbent sous mes hauts faits,
Et la gloire du trône accable ses sujets.

Campiſtron wendete ſie 30 Jahre ſpäter aufs Neue an und mußte ſie unterdrücken.

Mehr noch iſt die Treue und Zuverläſſigkeit von Corneille's Charakter zu rühmen. So feſt wie ſeiner erſten Liebe, hing er auch ſeiner Vaterſtadt, ſeiner Familie an. Erſt 1647 vermochte er es über ſich zu gewinnen, theilweiſe nach Paris zu überſiedeln. Mit allen ſeinen Geſchwiſtern blieb er innig verbunden, aber geradezu rührend iſt ſein Verhältniß zu Thomas, dem jüngſten der Brüder. Es hatte durch die Verheirathung des letzteren mit der jüngeren Schweſter ſeiner Frau womöglich noch an Zärtlichkeit gewonnen. Die Brüder bewohnten zwei mit einander verbundene Häuſer, es herrſchte faſt Gütergemeinſchaft zwiſchen ihnen. Erſt als Pierre geſtorben war, mußte man daran denken, das Vermögen der beiden Schweſtern zu trennen. Thomas hörte nie auf, zu ſeinem Bruder wie zu einem Weſen einer höheren geiſtigen Ordnung emporzublicken. Pierre war um den Dichterruhm ſeines Bruders beſorgter noch faſt, als um den eignen.

Die erſte Frucht von Corneille's theilweiſer Ueberſiedelung nach Paris war der Héraklius (1647)*). In keinem anderen Stücke des Dichters herrſcht die Situation ſo über die Charakteriſtik vor. Es beruht auf den wunderlichſten Vorausſetzungen, auf einer Intrigue,

*) Es erſchien noch in demſelben Jahre im Drucke.

die an ſich ſelbſt zu Schanden wird. Die glückliche Löſung wird ſchließlich nur durch ein ganz äußerliches Moment herbeigeführt. Augenſcheinlich war es Corneille in dieſem Stücke darum zu thun, die Kraft ſeiner Originalität und Erfindung zu zeigen; ein Streben, welches ſo verhängnißvoll für ihn wurde. Er ſpricht nicht ohne Selbſtgefühl von den Freiheiten, die er ſich hier mit der Geſchichte erlaubt. Auch würde er ſeinen Gegenſtand, ſelbſt wenn er dazu von Calderon's En esta vida todo es verdad y todo mentira angeregt worden wäre, noch immer ganz ſelbſtändig aufgefaßt haben, da eigentlich nur eine einzige Situation beiden völlig gemein iſt und ſelbſt noch dieſe bei ihm ganz anders behandelt erſcheint. Ueberhaupt ſind Form und Geiſt dieſer Dichtungen von Grund aus verſchieden. Andrerſeits iſt es freilich nicht gerade wahrſcheinlich, daß eine ſo untergeordnete Stelle des Baronius wie die, nach welcher die Amme, der Héraklius anvertraut worden war, um dieſen vor den Verfolgungen des Uſurpators Phokas zu retten, ihr eigenes Kind für ihn aus- und preisgegeben haben ſoll, zwei Dichter unabhängig von einander Anlaß zu Erfindungen gegeben habe, denen bei aller Verſchiedenheit doch gewiſſe Grundzüge gemein ſind. Corneille weiſt in ſeinem Examen des Héraclius auf die ſchönen Nachahmungen hin, die ſeine Dichtung gefunden und der Pater Tournemine erzählt, daß Calderon zur Zeit des Erfolges derſelben in Paris geweſen ſei, was auf eine Priorität der Corneille'ſchen Dichtung ſchließen laſſen würde. Voltaire, welcher das ſpaniſche Stück theilweiſe überſetzt und dem Corneille'ſchen Héraklius in ſeiner Ausgabe vorgedruckt hat, erklärt dagegen mit ziemlicher Sicherheit den letzteren für eine Nachbildung des Calderon'ſchen, wobei er ſich vornehmlich auf eine Angabe Emmanuel de Guera's (1682) ſtützt, nach welcher des letzteren ſchon 1641 in einer Romanze gedacht wird. Auch lag ſeiner Ueberſetzung ein alter Quartdruck zu Grunde; wahrſcheinlich die Ausgabe von 1647. Schon dieſe beweiſt, daß das Calderon'ſche Stück früher als das Corneille'ſche geſchrieben ſein muß.*) Nichtsdeſtoweniger glaube ich kaum, daß letzterer jenes gekannt hat. Wohl aber dürften ihm die Hauptzüge deſſelben mitgetheilt worden ſein, die er dann in ſeiner Weiſe an die geſchichtliche Ueberlieferung mit den entſprechenden Veränderungen anknüpfte und ſelbſtändig weiter entwickelte.

*) Hartzenbuſch glaubt das Entſtehungsjahr auf 1622 feſtſtellen zu können.

Voltaire, der kein Organ für das Maleriſche und für das Stimmungs- und Phantaſievolle hatte, vermochte die Bedeutung der romantiſchen Dichtung überhaupt nicht zu würdigen. Er legte daher einen ganz falſchen Maßſtab an die Dichtung des Spaniers, der um bei der dichteriſchen Umkleidung eines tiefſinnigen Gedankens ganz frei in der Erfindung zu ſein, den Stoff auf das Gebiet der Fabel verlegt hatte. Es iſt lächerlich, von dieſer eine Wahrſcheinlichkeit zu fordern, die ſie ihrer Natur nach ganz von ſich abweiſt. Voltaire überſah, daß, was bei dem Spanier phantaſtiſch wirkte, durch ſeine innere Bedeutung aber ergriff, in der hiſtoriſchen Behandlungsweiſe Corneille's gekünſtelt und willkührlich erſcheinen mußte. Indem er die Erfindung des Erſteren lächerlich zu machen und aus der beſchränkten Bildung deſſelben zu erklären ſucht, zeigt er daher nur die Beſchränktheit ſeines eignen, in conventionellen Vorurtheilen und dürren Verſtandesbegriffen befangenen äſthetiſchen Urtheils. Gleichwohl erkannte auch er, daß die genialen Gedankenblitze des Spaniers in dieſer von ihm nur für chaotiſch gehaltenen Dichtung gelegentlich Schönheiten enthüllen von einer Kraft und Bedeutung, die er vergeblich in der regelmäßigeren und glätteren Dichtung Corneille's ſuchte. Mit jener verglichen erſcheint dieſe in der That nur dürftig, kalt, gemacht und gekünſtelt. Der volle Strom der Phantaſie, der jene durchzieht, wird hier durch eine conſtruirte Intrigue erſetzt. Für ſich allein betrachtet, bietet aber auch ſie einzelne Schönheiten dar. Beim Publikum erfreute ſie ſich eines großen Erfolges; die Kritik fand ſie allzu verwickelt.

Gegen Ausgang des Jahres 1647 war Corneille im Auftrag des Hofes, der gern ein durch Tanz, Muſik und Verwandlungen gehobenes Drama, in der Art des 1640 zur Aufführung gebrachten Orphée et Euridice ſehen wollte, mit der Dichtung der Andromède beſchäftigt. Die Aufführung, welche urſprünglich im Jahre 1648 ſtattfinden ſollte, hatte ſich bis Januar 1650 verzögert.*) Sie fand mit ungeheurem Erfolge in dem dazu eingerichteten Theater des Petit Bourbon ſtatt; die dem Stück von Torelli gegebene Ausſtattung, ſowie das Sujet hatten den größten Antheil daran. Quinault hat es daher noch einmal behandelt. Voltaire ſagt, daß wenn die Corneille'ſche Andromède auch alle ähnlichen Dichtungen ſeiner Zeit in Schatten geſtellt habe,

*) Es erſchien 1651 mit den Abbildungen der Decorationen im Druck.

man sie doch nach der des Quinault nicht mehr zu lesen vermöge. Heute verzichtet man wohl am liebsten auf das eine und andre.

Mit einem wesentlich anders gearteten, aber ebenfalls auf die Vorliebe seiner Landsleute für das Neue berechneten Werke trat Corneille noch in demselben Jahre in seinem schon öfter erwähnten Don Sanche d'Aragon auf.*) Dem als Comédie héroique bezeichneten Stücke liegt El palacio confuso des Lope de Vega und der Roman des Pélage zu Grunde. Obschon es an ethischer Idealität, an Gedankengehalt und an poetischem Glanz weit hinter Cid, Horace und Cinna zurücksteht, so glaube ich doch, daß diese Gattung der dramatischen Dichtung Corneille's Beanlagung besonders entsprach. Es behandelt die Geschichte eines Königssohns, der zwar als armer Fischer erzogen wurde, in dem sich jedoch die edlere Natur unbewußt regt, so daß er die kriegerische Laufbahn erwählt und durch außergewöhnliche Thaten eine glänzende Stellung erringt. Er gewinnt sich hierdurch die heimliche Neigung zweier fürstlichen Damen, von denen die eine seine Schwester ist, während die andre, durch politische Rücksichten zur Wahl eines Gatten gedrängt, diese in seine Hand legt, indem sie ihm einen Ring giebt, welchen er demjenigen reichen soll, den er dafür als den würdigsten erachtet. Man hat mit Recht besonders den Moment gerühmt, da Don Sanche an die drei Freier sich wendend sagt:

Comtes, de cet anneau l'or vaut un diadème,
Il vaut bien un combat, vous avez tous du coeur
Et je le garde —

Don Lope:
A qui, Carlos?

Don Sanche:
A mon vainqueur.

Die Auflösung ist wie Corneille selbst zugesteht aber schwächlich. Das Stück mehr fein und liebenswürdig, als spannend und fortreißend, fand zwar zunächst eine günstige Aufnahme, die jedoch bald ermattete; wie Corneille glaubt, weil Condé sich dagegen erklärt hatte, wahrscheinlicher aber wohl, weil das Publikum nach stärkeren Erregungen oder nach glänzenderer Erhebung verlangte.

Reiner und bedeutender suchte Corneille das Heroische in seinem

*) Es erschien 1651 im Druck.

Nicomède (1652)*) herauszuarbeiten, von dem er alles Zärtliche und Rührende ausſchloß. Er nannte das Stück eine Tragödie, obſchon er aus dem dem 34. Buche der Juſtinus'ſchen Geſchichte entnommenen Stoff die hauptſächlichſten tragiſchen Momente ausſchied und durch mildere erſetzte. Nirgend wird es entſchiedner bemerklich, als hier, daß er nicht ſowohl Furcht und Mitleid, als Bewunderung zu erregen beſtrebt war, welche, wie er glaubte, ein noch beſſeres Mittel, als ſie zur Reinigung der Leidenſchaften ſei. Wenn die Bewunderung aber auch nicht, wie Boileau und nach ihm Voltaire geſagt hat, ein kaltes und zu tragiſchen Wirkungen ungeeignetes Gefühl iſt, ſo iſt doch gewiß, daß ſie die letzteren nur unter Mitwirkung jener beiden andren Empfindungen, dann aber wohl in erhöhterem Grade zu erregen fähig iſt.

1653 folgte die Tragödie Perthatrite.**) Die Niederlage, die er durch ſie erlebte, beſtimmte ihn, ſich ganz von der Bühne zurückzuziehen, nicht ohne den Hintergedanken, daß dieſer Entſchluß kein unverbrüchlicher ſei. Er ging nach Rouen zurück, obſchon er erſt kürzlich all ſeine Aemter daſelbſt niedergelegt hatte, und widmete ſich hier der religiöſen Dichtung. Auch ging der erſte Schritt zur Wiederannäherung an das Theater, nicht von ihm ſelbſt aus. Es war der damals mächtige Fouquet, der ihn zur Wiederaufnahme ſeiner dramatiſchen Thätigkeit aufforderte und ihn auch zur Wahl verſchiedene Gegenſtände vorſchlug, von denen er dann den Oedipe wählte. Die gleichzeitige Anweſenheit der Molière'ſchen Truppe in Rouen regte die alte Theaterluſt wohl auch noch mit auf. Der Erfolg der 1659 ſtattfindenden Aufführung***) war ein glänzender. Der Weg war alſo wieder gebrochen. Da Corneille inzwiſchen auch noch die Mutter verloren hatte, Thomas ſich einer dramatiſchen Thätigkeit wegen aber gern nach Paris wenden wollte, ſo fand im Jahre 1662 die völlige Ueberſiedelung der beiden Brüder dahin ſtatt. Voltaire hat freilich geſagt, daß es für den Autor des Cinna beſſer geweſen ſein würde, in Rouen mit Schwarzbrod, aber ruhmvoll zu leben, als ſich in Paris von einem Geſchöpfe des Königs Geld für ſchlechte Verſe zahlen zu laſſen — und die Gehäſſigkeit und Ungerech-

*) Erſchien in demſelben Jahre im Druck.
**) 1654 erſchien ſie im Druck.
***) Der erſte Druck iſt vom ſelben Jahre.

tigkeit, welche in diesen herzlosen Worten liegt, abgerechnet, muß so viel doch zugestanden werden, daß Corneille wohl noch einige vorübergehende Erfolge zu erringen vermochte, aber nichts, das noch wesentlich zur Vermehrung seines Ruhmes beigetragen hätte. Ich gehe daher rasch über die weiteren dramatischen Stücke des Dichters hinweg, über das Ausstattungsstück Le toison d'or, das er im Auftrag des Marquis de Sourdéac, des Mitbegründers der französischen Oper schrieb, und welches zuerst 1660 auf dessen in der Normandie gelegenen Schlosse Neuburg, später aber mit ungeheurem Erfolge im Theater Marais zur Aufführung kam, der freilich zum Theil der Musik und den Decorationen zuzurechnen ist — über seinen noch einzelne große Züge enthaltenden Sertorius (1662), der Türenne zu dem Ausruf veranlaßte: „Wo in aller Welt hat Corneille die Kriegskunst erlernt!" — über die einen neuen literarischen Streit entzündende Sophonisbe (1663), über Othon (1664), Agésilas (1666), Attila (1667), Bérénice, Pulchérie (1672) und Suréna (1674), womit er seine dramatische Laufbahn beschloß. Ich will mich über sie nur auf folgende wenige mit seinen späteren Lebensschicksalen im Zusammenhang stehende Bemerkungen beschränken.

Corneille hatte sich, wie mit allen seinen früheren Gegnern, so auch mit Mairet wieder versöhnt. Es ist daher nicht recht begreiflich, daß er sich des Sujets der Sophonisbe bemächtigte, auf welcher vorzugsweise der Ruhm dieses Dichters beruhte. Er hätte sich denken können, daß dieser hierdurch aufs Neue verletzt werden mußte. In der That heißt es in den Nouvelles nouvelles des De Visé, daß Mairet vor Alteration darüber erkrankte. Auch gab es diesen Schriftsteller den Anstoß, den Kampf gegen Corneille neu zu eröffnen, dem sich verschiedene Andere, besonders d'Aubignac anschlossen. Dieser veröffentlichte 1656 seine gegen Corneille gerichteten Dissertations concernant le poëme dramatique. Man sagt, er habe es übel genommen, daß Corneille seiner niemals ehrend gedacht und der Rathschläge dankend erwähnt habe, die er ihm, wie es in seiner 1657 erschienenen Pratique du théâtre heißt, in verschiedenen Fällen gegeben. Corneille antwortete aufs Heftigste, was aber nur einen neuen Angriff d'Aubignac's zur Folge hatte.

Im Jahre 1660 veranstaltete Corneille eine erste Gesammtausgabe seiner dramatischen Werke. 1663 erschien eine neue. Es wird

daher hier der Ort sein, seiner drei Discours: Du poëme dramatique, de la tragédie und des trois unités zu gedenken, die nebst den Examen seiner Stücke hier zum ersten Male veröffentlicht wurden.*)

Corneille hatte sich, wie wir gesehen, sehr früh mit der Theorie des Drama's vertraut gemacht. Er hatte anfänglich einen gewissen Widerstand gegen ihre Forderungen gezeigt, um diesen später doch mehr und mehr nachzugeben. Er erscheint demnach hier mehr im Einklange mit den Regeln der noch im scholastischen Geiste befangenen Aesthetik, als sich dies bei früheren Gelegenheiten zeigte, doch giebt er noch immer einzelnen Forderungen der Aristotelischen Poetik eine freiere Auslegung als deren übrige Vertreter. Ich glaube jedoch nicht, daß dies nur darum geschehen sei, um, wie Lessing behauptet, seine Werke mit ihr in Einklang zu bringen. Diese verstoßen noch viel zu sehr gegen die von ihm gegebenen Auslegungen, und er selbst weist mit viel zu großer Offenheit auf diese Widersprüche hin, als daß man dies annehmen dürfte. Dagegen ist es ganz richtig, daß seine Auslegungen zum Theil sehr mangelhaft sind. Besonders war der Begriff, welchen er sich hiernach vom Tragischen gebildet hatte, ungenügend und irrig. Die Folge davon war, daß er die schwächlichere Form der Tragödie mit glücklichem Ausgang begünstigte und durch eine Bewunderung erregende Größe die höchsten tragischen Wirkungen hervorbringen zu können glaubte. Eine weitere Irrung war, daß er der Liebe die Bedeutung einer tragischen Leidenschaft absprach und ihr doch einen so breiten Raum in seinen Tragödien gestattete, wo sie nun häufig als bloßer Schmuck behandelt, zur Galanterie abgeschwächt oder zum Mittel der Politik herabgesetzt erscheint.

Andrerseits hat aber Corneille in diesen Abhandlungen nicht nur gezeigt, wie ernst er es mit dem Wesen und der Bedeutung seiner Kunst nahm, sondern auch ganz unmittelbar aus seinen Erfahrungen manche noch heute zu beherzigende Aufschlüsse und Lehren gegeben und darin für seine Zeit ebenso vorzügliche Muster aufgestellt, wie für die dramaturgische Kritik in seinen Examen. Besonders zeichnen sie sich in ihrer Klarheit, Kürze und Anspruchslosigkeit vor den ihnen vorausgegangenen weitschweifigen und anspruchsvolleren Werken Mesnadiére's (La Poëtique, Paris 1640) und d'Aubignac's (s. o.) vor-

*) Die neueste Ausgabe der Oeuvres de Corneille ist von Marty-Laveaux 1862.

theilhaft aus.*) Welchen Einfluß sie ausübten, kann der Umstand beweisen, daß Voltaire noch fast ganz auf dem Standpunkte der Corneille'schen Dramaturgie stand und ihr gegenüber fast immer des Lobes voll ist.

Wie mit allen bedeutenderen Schriftstellern von Paris war Corneille auch mit Molière und Racine bekannt worden. Mit jenem früher als mit diesem. Auch war das Verhältniß zu ersterem ein innigeres. Trotz der mannichfaltigen Versuche, dasselbe zu stören, bewahrte es bis zu Molière's Tode diesen Charakter. Sie lernten einander schon 1658 in Rouen kennen; noch in demselben Jahre spielte dann Molière mit seiner Truppe Corneille's Nicomède vor Ludwig XIV. Nach seiner Rückkehr nach Paris gehörte Corneille ununterbrochen zu den Besuchern des Molière'schen Hauses. Dagegen war das Verhältniß zu Racine gleich im Entstehen ein gespanntes geworden. Dieser hatte Corneille seinen Alexandre zu lesen gegeben, der das darin hervortretende poetische Talent nicht verkannte, dramatisches dagegen vermißte. Dies wurde ihm als Furcht oder Neid ausgelegt. Es bildete sich eine Parteigängerschaft, welche die beiden Dichter von einander zu trennen suchte. Dies gelang um so leichter, als Racine's Talent sich jetzt in überraschendster Weise entfaltete, dasjenige Corneille's aber ermattete und allmählich erstarb. Besonders hatte es diesen verdrossen, daß Racine in seinen Plaideurs ein paar Stellen seines Cid parodirt hatte, indem er den alten Chicanau die Worte

Viens mong sang, viens ma fille,

und dem Intimé die anderen in den Mund legte:

Les rides sur son front gravaient tous ses exploits.

„Ziemt es wohl einem Neuling" — soll Corneille gesagt haben — „sich über Leute von Ansehen lustig zu machen?" Die Verbitterung mußte durch den Mißerfolg seines Tite et Bérénice wachsen, den er im Auftrage Henriette's von England gedichtet hatte. Auch Racine war gleichzeitig von dieser aufgefordert worden, denselben Gegenstand zu

*) Erwähnt mögen hier noch die einschlagenden Schriften d'Evremond's und Chappuzeau's werden.

behandeln und hatte sich der Schauspieler des Hôtel de Rambouillet zu versichern gewußt, welche im Tragischen für die besten Darsteller galten. Corneille mußte sich demnach mit der Molière'schen Truppe begnügen. Doch würde Racine auch ohne diesen Vortheil den Sieg davon getragen haben, da das Corneille'sche Stück zu seinen schwächsten, kältesten Arbeiten gehört. Es fehlte übrigens nicht an Parodien auf beide. Chapelle machte auf die Frage, wie ihm das Racine'sche Stück gefallen habe, den Witz: „Marion pleure, Marion rit, Marionveut qu'on la marie." Die Niederlage der Pulchérie und der Suréna überzeugten den alternden Dichter, daß seine Rolle zu Ende war. Er zog sich zum zweiten Male, nun aber für immer, vom Theater zurück und überließ dem jüngeren Rivalen das Feld.

Racine scheint übrigens nie die Bedeutung Corneille's verkannt zu haben. Die Gedächtnißrede, welche er ihm nach seinem in der Nacht vom 30. September zum 1. October 1684 in seiner Wohnung, Rue d'Argenteuil, erfolgten Tode in der französischen Academie hielt, darf wohl als ein im Ganzen aufrichtiger Meinungsausdruck angesehen werden. Am 1. October trat Racine die Präsidentschaft derselben an, doch machte ihm sein Vorgänger, der Abbé Lavau, bei dieser Gelegenheit die Ehre, Corneille's Gedächtniß zu feiern, noch streitig. Die Besetzung der Corneille'schen Stelle durch seinen Bruder Thomas, bot aber dafür eine neue dar. „Wenn man in späteren Zeiten" — heißt es in Racine's Beantwortung der Antrittsrede dieses letzteren — „mit Staunen auf die wunderbaren Siege und auf die großen Dinge zurückblicken wird, welche unserem Jahrhundert die Bewunderung aller Zeitalter sichern, so wird Corneille, daran zweifle ich nicht, seinen Platz unter all diesen Zaubern behaupten. Frankreich wird sich mit Freuden erinnern, daß unter der Regierung seines größten Königs sein größter Dichter geblüht. Man wird selbst den Ruhm jenes Königs zu steigern glauben, wenn man sagt, daß er diesen geachtet." — Auch eine Stelle aus einem Briefe Racine's an seinen Sohn mag hier Platz finden: „Glaube nur nicht" — schreibt er diesem noch vor Corneille's Tode, indem er ihn vor dem Dichterberufe warnt — „daß es meine Dramen sind, welche mir den Beifall der Großen zuziehen. Corneille hat Verse gedichtet, die hundermal schöner als die meinigen waren, und doch sieht ihn niemand mehr an. Man liebt sie nur im Munde der Schauspieler."

Schon gegen Ausgang des Jahres 1662 hatte der Miniſter Colbert an Coſtar und Chapelain den Auftrag ertheilt, Verzeichniſſe derjenigen Schriftſteller und Gelehrten zu entwerfen, welche begründeten Anſpruch auf königliche Vergünſtigungen zu machen hätten. Beide Liſten, die nicht nur charakteriſtiſch für jene beiden Männer, ſondern auch von Intereſſe für die literariſchen Verhältniſſe der Zeit ſind und die man bei Taſchereau (a. a. O. S. 346) abgedruckt findet, enthalten auch Corneille's Namen. Bei Chapelain heißt es: „Corneille iſt ein Wunder von Geiſt und eine Zierde des franzöſiſchen Theaters. Er hat Methode und Verſtand (de la doctrine et du sens). Im Uebrigen würde er wohl weder in gebundener, noch in ungebundener Rede etwas Bedeutenderes hervorbringen können, da es ihm an Lebenserfahrung gebricht und er ſich kaum um etwas Anderes als ſeinen Beruf kümmert." — Coſtar nennt Corneille den erſten Bühnenſchriftſteller der Welt. — Gleichwohl erhielt dieſer nur eine Penſion von 2000 Livres, während Chapelain 3000, Mezeray ſogar 4000 Livres empfing. Corneille zeigte keine Mißſtimmung über dieſe Zurückſetzung, ſondern dankte in ſchlechten Verſen.

Von den gleichzeitig mit ihm aufſtrebenden Dichtern gebührt Jean de Rotrou,*) die erſte Stelle. Corneille ſoll ihn ſeinen Vater genannt haben. Dies müßte ohne Beziehung auf das Alter geſchehen ſein; denn Rotrou war drei Jahre jünger als er. Er wurde 19. Aug. 1609 zu Dreux bei Chartres geboren und gehörte einer der älteſten Familien des Orts an, deren Mitglieder ſchon ſeit lange ſtädtiſche Aemter bekleidet hatten. Sein poetiſches Talent entwickelte ſich früh. Auch ſcheint er zeitig nach Paris gekommen zu ſein und hier ein ziemlich leichtfertiges Leben geführt zu haben. Beſonders hebt man ſeine Spielwuth hervor. Er hatte noch nicht das 19. Jahr erreicht, als er ein Jahr vor Corneille (1628) mit der Tragicomödie L'hypocandriaque ou le mort amoureux**) im Theater de Bourgogne die Bühne betrat. Trotz der Schwäche des Stücks, welches im Schäfertone der

*) Siehe über ihn Parfait, a. a. O. IV. S. 405. — Guizot, a. a. O. — La Harpe, a. a. O. — Villemain, Cours de la littérature française. 17. Siècle. — Ebert, a. a. O. — Alph. Royer, Hist. univ. du théatre. Paris 1870. III. S. 86. — Lotheiſſen, a. a. O.

**) Erſchien 1631 im Druck. Beauchamps und Parfait geben über die Erſcheinungszeit ſeiner Werke umfaſſende Auskunft.

Zeit die Geschichte eines jungen Mannes behandelt, den die Liebe so melancholisch gemacht, daß er sich für todt hält und den hiervon gerührt, die grausame Geliebte aus diesem Zustand errettet, hatte es einen großen Erfolg. Das war auch mit den folgenden Stücken des Dichters der Fall, so daß sich derselbe in der an den König gerichteten Widmung seines Bague de l'oublie vom Jahre 1635 glaubte berühmen zu können, wesentlich dazu beigetragen zu haben, daß die Komödie zur Zeit mit den edelsten Vergnügungen zu wetteifern im Stande sei. Er habe sich nun in der vorliegenden bemüht, sie so anständig und rein in der Sitte erscheinen zu lassen, daß wenn sie auch nicht für schön, so doch für weise gelten werde. Er habe aus einer leichtfertigen Schönen eine Heilige gemacht. — Wie es mit dieser Heiligkeit beschaffen war, mag eine Scene beweisen, in welcher ein Liebhaber seine Braut im Bette findet und ihr alle Liebkosungen mit einziger Reserve des letzten bräutlichen Zugeständnisses entringt. Dieses Lustspiel war, wie er selbst sagt, nur die Bearbeitung eines spanischen Stückes. Le Grand hat die Idee desselben in veränderter Weise zu seinem Roi de Cocagne benützt. Es wirkte wie die meisten der Rotrou'schen Dramen durch das Abenteuerliche der darin aufgehäuften Begebenheiten.

Rotrou besaß die Leichtigkeit eines mittelmäßigen Talents. Die 33 von ihm bekannt gewordenen Stücke, zum größten Theil Lustspiele und Tragikomödien, sind meist dem Spanischen nachgebildet; zuweilen sind es auch nur Ueberarbeitungen, wie die dem Römischen entnommenen Menèchmes (1632), Les Sosies (1636), Les captifs (1638). Er genoß zu seiner Zeit eine ungewöhnliche Anerkennung, was die Ueberschätzung erklärt, welche ihm auch die meisten der späteren Literarhistoriker noch zu Theil werden lassen. Besonders gerühmt wurden das Lustspiel La soeur (1645), welches jedoch nur die Nachbildung eines italienischen Stückes zu sein scheint, sein St. Genest (1646), welcher das Martyrium des bekannten Schauspielers behandelt, aber nur eine schwächliche Nachahmung des Polyeucte ist, und die dem No hay ser padre siendo rey des Rojas nachgebildete Tragödie Venceslas (1647), jedenfalls sein bedeutendstes Stück, im Grunde aber doch kaum mehr als eine academische Vernüchterung des phantasievollen spanischen Dramas. Es ist jedoch ein Zug jener glänzenden heroischen Erhabenheit darin, welche Corneille die Bewunderung der Welt erwarb, nur

daß es Rotrou an der rhetoriſchen Gewalt des Ausdrucks und Schönheit der Verſification ſeines Freundes gebrach.

Trotz ſeines früheren Leichtſinns war Rotrou ein durchaus ehrenhafter, edler und aufopferungsfähiger Charakter. Kein Zweifel, daß ihm nur dies jenen Ehrennamen Corneille's verſchafft haben konnte. Er hat ſich ſtets als treuer, uneigennütziger Freund deſſelben bewährt. In ſeinem Kampf mit Scudéry und den andern gelehrten Dichtern der Zeit ſtand er ihm treulich zur Seite. Auch ſpäter ließ er ſich keine Gelegenheit, ihn zu feiern, entgehen. So heißt es z. B. in der obenerwähnten Tragödie St. Genest:

Nos plus nouveaux sujets les plus dignes de Rome
Et les plus grands efforts des veilles d'un grand homme,
A qui les rares fruits que sa muse produit
Ont acquis dans la scène un légitime bruit
Et de qui certes l'art, comme l'estime est juste,
Portent les fameux noms de Pompée et Auguste:
Ces poëmes sans prix où son illustre main
D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain,
Rendront de leurs beautés votre oreille idolâtre
Et sont aujourd'hui l'âme et l'amour du théâtre.

Sein Tod, ein Opfer der Pflichttreue, trug wohl auch zur Verherrlichung von Rotrous Namen noch bei. Er lebte ſchon längere Zeit wieder in Dreux, wo er neben verſchiedenen Aemtern auch das des Lieutenant particulier et civil mit ſolcher Gewiſſenhaftigkeit bekleidete, daß er bei einer die Einwohner decimirenden Seuche, trotz aller Aufforderungen ſeines Bruders, nicht zu bewegen war, ſeinen Poſten zeitweilig zu verlaſſen. Er erkannte es als die Pflicht eines erſten Beamten, auf dieſem feſt auszuhalten. „Nicht, daß die Gefahr hier nicht groß wäre“ — fügt er in dem Antwortſchreiben hinzu — „da in dieſem Augenblicke die Todtenglocke heute zum 22. Male ertönt. Wenn es Gott will, möge ſie es denn auch für mich!“ Nur wenige Tage ſpäter erfüllte ſich ihm dieſe Ahnung (27. Juni 1650).

Rotrou gehörte zu den fünf Schriftſtellern des Cardinal Richelieu, von denen Boisrobert in dem vertrauteſten Verhältniſſe zu dieſem ſtand. Ein witziger Kopf, die lebendige Chronik der Zeit, ſpottſüchtig und voll Anekdoten, hatte er ſich ihm bald unentbehrlich zu machen gewußt.

François le Métel de Boisrobert*) ward 1592 zu Caen geboren. Sein Vater stammte aus Rouen, wo er die Stelle eines Procureur de la Cour des Aides bekleidet hatte. François studirte Theologie und kam nach Paris, wo er bald eine Rolle zu spielen begann. Er gab, wie wir fanden, die erste Veranlassung zur Gründung der französischen Academie. Wir sahen ihn auch sonst noch im Dienste des Cardinals seine Rolle spielen. Dieser erwies sich ihm dankbar. Er verlieh ihm das Priorat von La Ferté sur Aube, die Abtei von Chatillon sur Seine und andere Benefizien. Später fiel er in Ungnade. Doch wußte er sich zuletzt wieder in Gunst zu setzen; was ihm auch nach Richelieus Tode bei Mazarin wieder gelang. Er hatte drei Leidenschaften: Das Spiel, die Tafel und das Theater. Besonders liebte er Mondory zu sehen, was ihm den Spottnamen des Abbé Mondory eingebracht hat. Er hat eine große Zahl Theaterstücke geschrieben, die ohne seine gesellschaftliche Bedeutung bis auf die Namen vergessen sein würden. Es waren theils Lustspiele, theils Tragikomödien. Er liebte das Traurige nicht. Auch sie sind zum Theil dem Spanischen nachgebildet, so La jalousie d'elle même (1649) der Zelosa de si misma des Tirso de Molina, La folle gageure (1650) dem El mayor imposible des Lope de Vega. Sein erstes Stück war Pyrandre et Lysandre ou l'heureux tromperie (1633), sein letztes Théodore, Reine de Hongrie (1657). Er starb 1662.

Auch ein jüngerer Bruder von ihm, Antoine le Métel, Sieur d'Ouville genannt,**) der sich besonders durch seine Contes du Sieur d'Ouville bekannt gemacht hat, widmete sich später als Dichter der Bühne. Er trat 1637 mit Les trahisons d'Arbiran auf. Seine Stücke sind fast alle dem Spanischen nachgebildet und wie die seines Bruders meist Lustspiele und Tragikomödien. Besonderen Beifall erwarb sein Esprit follet (1641) nach Calderon's Dame Kobold***) (bei Parfait heißt es nach dem italienischen Canevas von La dama demonio ou Arléquin persécuté par la dame invisible), La dame suivante (1645), Les morts vivants (1645), Aimer sans savoir qui (1645), welches denselben Gegenstand wie Corneille's Suite du menteur

*) Pélisson et d'Olivet. a. a. O. II. 89. — Gebr. Parfait a. a. O. V. 10. — Tallémant des Reaux II. 144. — Fournel, Les contemporains de Molière I. 61.

**) Parfait, a. a. O. V. 353.

***) Es wurde später von Hauteroche neu überarbeitet.

behandelt, und Jodelet Astrologue (1646), der dem Feint Astrologue des Thomas Corneille zu Grunde liegen dürfte. Alle dieſe Stücke ſind nach ſpaniſchen Vorbildern und ich erwähne ſie nur, um den Einfluß des ſpaniſchen Theaters auf das Franzöſiſche deutlich zu machen.

Der Academiker Guillaume Colletet*), der vierte der fünf Dramatiker Richelieu's wurde 1596 zu Paris geboren, wo er auch 1659 in Armuth ſtarb. Er hat eine Menge poetiſcher Werke hinterlaſſen, die man bei Pélisſon verzeichnet findet, darunter ein einziges ſelbſtändiges Drama: Cyminde ou les deux victimes (1642). Er war, wie ſich ſchon hieraus ergiebt, kein dramatiſches Talent. Dasſelbe gilt von dem fünften dieſer Dichter, Claude de l'Eſtoille, Sieur de Sauſſay, einer alten Pariſer Familie entſtammend, 1602 geboren, 1652 geſtorben.

Richelieu ſelbſt kann in einer Geſchichte des franzöſiſchen Dramas nicht übergangen werden, ſo ſchwach auch dasjenige war, was er durch die fünf in ſeinem Solde ſtehenden Dichter nach ſeinen Entwürfen verfaſſen ließ, oder unter anderm Namen etwa ſelber verfaßte. Seine eigene Lebensgeſchichte kann aber hier keinen Platz finden. Außer der Comédie des Thuilleries (1635 mit großem Glanze im Palais Cardinal aufgeführt), dem Aveugle de Smyrne (1638) und La Grande Pastorale (der Tag der Aufführung iſt hier unbekannt),**) welche von jenen fünf Schriftſtellern nach ſeinen Entwürfen ausgeführt worden ſind und von denen er nur an den letzten ſelbſt mitgearbeitet haben ſoll, werden ihm auch noch zwei unter Desmareſt's Namen erſchienene Stücke, die 1639 mit großem Pomp im neuen Theater der grande salle du Palais Cardinal aufgeführte Tragicomödie Miramare und die Comédie héroique Europe ganz und gar zugeſchrieben. Die letzte iſt eine Art politiſch allegoriſches Gelegenheitsſtück. Die Politik Frankreichs und Spaniens iſt darin in den Geſtalten Francion und Ibère perſonificirt.

Die leidenſchaftliche Vorliebe Richelieus für das Theater hat aber in anderer Weiſe noch viel zur Entwickelung desſelben beigetragen. Er

*) Parfait, a. a. O. IV. 193. — Pélisſon et d'Olivet, a. a. O. II. 5.

**) Nach Beauchamps erſchienen die beiden erſten Stücke 1638 im Druck, das zweite unter dem Titel L'aveugle de Smyrne ou la grande Pastorale. Unter dem letzten Titel führt er gar kein beſonderes Stück auf. Möglich alſo, daß La grande pastorale überhaupt nur dasſelbe Stück wie L'aveugle de Smyrne iſt.

regte die Theilnahme dafür in den höchſten Kreiſen an, unterſtützte die Talente nicht nur durch Jahrgelder, ſondern auch dadurch, daß er ihre Stücke in glänzender Weiſe in ſeinem Hauſe zur Darſtellung bringen ließ Die Gründung der Academie und der Streit, den er durch ſie zur Entſcheidung brachte, iſt für die Entwickelung des franzöſiſchen Dramas und Theaters nicht nur von einem zum Theil verhängnißvollen, ſondern auch von einem fördernden Einfluß geweſen. Man muß ſich nur vergegenwärtigen mit welcher Geringſchätzung zu dieſer Zeit noch die dramatiſche Literatur in England von den gelehrten Dichtern und in deſſen Folge auch von einem großen Theil der guten Geſellſchaft angeſehen wurde, um zu begreifen, welchen Werth es für ſie hatte, daß ſie in Frankreich umgekehrt durch das Intereſſe, welches auf dieſe Weiſe für ſie erregt wurde, an die Spitze der ganzen literariſchen Bewegung der Zeit kam. Das Drama und das Theater waren hierdurch zu einer nationalen Angelegenheit gemacht worden. Es iſt daher kein Zweifel, daß der Tod des außerordentlichen Mannes auch in dieſer Beziehung weithin empfunden wurde.

Jean Desmareſt de St. Sorlin*), der ſpätere literariſche Beirath und Vertraute des Cardinals, war um 1595 in Paris geboren. Obſchon er eine bedeutende Stellung im Staatsdienſt bekleidete — er war General-Controleur der außerordentlichen Angelegenheiten des Kriegsweſens und Generalſecretär der levantiniſchen Abtheilung der Marineverwaltung — ſo pflegte er doch mit Vorliebe die ſchönen Künſte. Der dramatiſchen Thätigkeit widmete er ſich dagegen nur aus Gefälligkeit für den Cardinal, daher er nach deſſen Tode auch nichts mehr für die Bühne ſchrieb. Gleichwohl haben ſeine dramatiſchen Arbeiten zum Theil Erfolg gehabt; vor Allem ſein Luſtſpiel Les visionnaires, welches ſogar den Ehrennamen der Comédie inimitable erhielt. Molière hat es ſpäter in ſeinen Facheux nichtsdeſtoweniger übertroffen. Es iſt ein Stück, welches in einzelne, gewiſſe Modethorheiten geißelnde Charakterbilder zerfällt, die nur nothdürftig zuſammengehalten ſind. Möglich daß Rojas' Lo que son mujeres die Anregung hierzu gab. Alcidon, welcher drei Töchter beſitzt, hat in der Zerſtreuung an vier verſchiedene Freier je eine von ihnen verſprochen. Er muß alſo ſuchen, einen derſelben wieder los zu werden, was ihn in

*) Parfait, a. a. O., V. 407.

um ſo größere Verlegenheit bringt, als er ſie alle ſehr ſchätzt. Er wird letzterer aber dadurch enthoben: daß einer der Freier nach dem andern ſein Wort ſelber zurückzieht und die Mädchen ſich gar nicht verheirathen wollen. Der eigentliche Spaß beſteht freilich erſt darin, daß ſowohl ſie, wie die Freier, viſionär, d. i. von irgend einer Modeeinbildung beſeſſen ſind, auf deren Verſpottung es überhaupt nur angelegt iſt.

Desmareſt war, wie wir ſahen, Mitglied und erſter Kanzler der franzöſiſchen Academie. In dem obenerwähnten Verzeichniſſe Chapelain's heißt es über ihn: „Desmareſt gehört zu den leichten Talenten der Zeit, die ohne beſondere Tiefe ſind, Vieles wiſſen und es in gefälliger Weiſe wieder anwenden. Sein Stil iſt in der Proſa rein, doch ohne ſich zu erheben; in der gebundenen Rede je nach ſeiner Abſicht erhaben oder niedrig. Er iſt unerſchöpflich in dem einen und andern und raſch in der Ausführung. Seine Phantaſie iſt ſehr fruchtbar. Dagegen läßt er es oft an Urtheil fehlen. Er wendete ſie früher nicht ohne Erfolg zu Romanen und Komödien an, ſpäter wurde er aber fromm und zeigte hierin denſelben Eifer, wie früher in der profanen Schriftſtellerei."

Vor ihm und zwar in demſelben Jahre mit Corneille traten Balthaſar Baro geb. 1600 zu Venaiſin, geſt. 1650, von welchem ſchon früher die Rede war, Jean Claveret aus Orleans, Rayſſiguier Scudéry und Ryer auf, von denen jedoch nur den beiden letzten hier eine kurze Betrachtung zu Theil werden kann.

George de Scudéry*), einer edlen Familie der Provence angehörend, erblickte 1601 zu Havre de Grâce das Licht der Welt. Er zeigte zwar früh poetiſche Anlagen, ergriff aber, den Beruf ſeines Vaters folgend, die militäriſche Laufbahn. Er trat in das Regiment der franzöſiſchen Garden ein, betheiligte ſich an verſchiedenen Feldzügen, ging dann auf Reiſen, bis er ſich endlich in Paris niederließ und die Poeſie halb als Liebhaberei, halb als Erwerbszweig betrieb. Die kampfluſtige Ader zeigte ſich auch hier in ſeinem Angriff auf Corneille; ein gewiſſer militäriſcher Tic trat in um ſo lächerlicherer Weiſe dabei hervor, als er zunächſt anonym war. Später erhielt er das Amt des Gouverneurs von Château de Notre Dame

*) Pélisson et d'Olivet, a. a. O., I. S. 306. — Parfait, a. a. O., IV. 430. Tallémant des Reaux. V. 265. — Tivier, Hist. dram. en France. Paris 1873, p. 623. — Royer, a. a. O., III. p. 27. — Lotheiſſen, a. a. O. II. 97.

de la Garde bei Marseilles und starb 1667 zu Paris. Die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seines Talents täuschten ihn wohl selbst über die Bedeutung desselben, doch war es nicht gerade Neid, was ihn zu seinem Angriff auf Corneille bewegte, da er für Hardy und Théophile de Viau, dessen Werke er nach dem Tode desselben sammelte und herausgab, ebenso bereitwillig als Vertheidiger auftrat. Es fehlte ihm also keineswegs an edlen ritterlichen Eigenschaften. — Man kennt 16 Stücke von ihm. Das erste war die Tragikomödie Ligdamon et Lydias ou la ressemblance (1629.) Das letzte die Prosa-Tragikomödie Axiane (1643). Boileau urtheilte sehr geringschätzig über sie. Italienischer und spanischer Einfluß zeigt sich darin von der schlechteren Seite.

Pierre de Ryer*) 1605 zu Paris geboren, genoß eine gute Erziehung. 1646 wurde er Mitglied der Academie. Obschon er später eine Pension erhielt, hatte er doch fast sein ganzes Leben mit Mangel zu kämpfen. Er starb 1658. Die poetische Ader hatte er von seinem Vater, Isaac de Ryer, geerbt. Seine Lage machte ihn aber zum Vielschreiber. Als Dramatiker trat er 1630 mit der Tragikomödie Argenis et Polyarque ou Théocrine auf. Sein letztes dramatisches Werk war die Tragikomödie Anaxandre (1654). Er hat, außer dem Lustspiel Les vendanges de Surênes, nur Tragikomödien und Tragödien geschrieben. Seine Alcionée ou le combat de l'honneur et de l'amour wurde zu seiner Zeit sehr gelobt. Man sagt, daß die Königin Christine sich dieses Stück dreimal an einem Tage habe vorlesen lassen; sie vertrug also etwas, denn es ist nichts als eine schwächliche Nachahmung Corneille's.

Im Jahre 1635, also noch vor Erscheinen des Cid, trat Gaultier de Coste, Chevalier Seigneur de Calprenède**) zum ersten Male als tragischer Dichter auf. Er wurde zu Schloß Toulgon im Jahre 1610 geboren. Seine Studien machte er zu Toulouse trat aber dann zu Paris in das Regiment der Garden ein, wo sein Erzählertalent die Neugier der Königin erregte, die ihn in ihre Gunst nahm. 1648 widmete er ihr sein erstes Theaterstück La mort de

*) Parfait, a. a. O., IV. 538. — Royer, a. a. O., III.

**) Parfait, a. a. O., V. 148. — Tallémant des Reaux. Paris 1834. V. 89. — Royer, a. a. O., III. 43. — Lotheissen, a. a. O. II. 365.

Mithridate das jetzt erſt im Druck erſchien. Zwei Jahre ſpäter ward er zum Kammerherrn des Königs ernannt. Er ſtarb 1663. Calprenède war noch mehr als Romanſchriftſteller, wie als dramatiſcher Autor geſchätzt. Doch erwarb ihm jenes erſte Stück, ſowie Le Comte d'Essex (1639) viel Beifall. Heute erſcheinen auch ſie recht unbedeutend und leer. Doch verdient es Hervorhebung, daß er, einer der erſten, die Stoffe der Tragödie nicht nur dem Alterthum, ſondern auch der neuern Geſchichte wieder entlehnte, wie ſeine Johanna Gray und Eduard III. von England beweiſen. Sein letztes Drama war Beliſſaire, Tragicomödie, 1659.

Ungleich bedeutender erſcheint Triſtan l'Hermite in ſeiner Mariamne, wobei zu berückſichtigen iſt, daß ſie noch vor dem Cid erſchien, alſo keine Einwirkung von dieſem erfahren haben konnte, obſchon der edle Stolz, mit welchem Mariamne in ihrer Unſchuld jede Vertheidigung ablehnt und der rührende Kampf der Liebe und der wildaufflammenden Eiferſucht des Herodes dies wohl ſonſt könnte annehmen laſſen.

François Triſtan,*) der ſich der Abkunft von Pierre l'Hermite rühmte und deshalb dieſen Beinamen annahm, wurde 1601 zu Schloß Souliers in der Provinz de la Marche geboren. Er hat ſeine Jugendgeſchichte, wenn auch nicht ohne Ausſchmückung, in ſeinem Page disgracié erzählt. Hiernach kam er früh an den Hof und erlangte die Stellung eines Ehrencavaliers im Gefolge des Marquis de Vernueil, eines natürlichen Sohnes Heinrichs IV. Ein unglücklich verlaufendes Duell trieb ihn ins Ausland, zuerſt nach England. Von hier wollte er über Frankreich nach Spanien. Er kam ſo incognito in den Dienſt des Herzogs Gaſton's von Orleans, dem er ſich entdeckte und durch deſſen Vermittelung er die Verzeihung und Gunſt Ludwigs XIII. erwarb (um 1620). Von ſeinem ſpäteren Leben weiß man nur wenig. 1648 wurde er als Mitglied in die Academie aufgenommen. Auch erwarb er ſich um die Ausbildung Quinault's Verdienſte. Er ſtarb 1655. — Seine Mariamne iſt eines der wenigen Stücke, welche den Arbeiten Corneille's ſich nähern. Es enthält Stellen von wirklicher Schönheit und Kraft. Auch hielt ſie ſich lange neben dem Cid in der

*) Pélisſon et d'Olivet, a. a. O. I. S. 303. Parfait, a. a. O. V. S. 196. Royer, a. a. O. III. S. 39. — Fournel, a. a. O. III. 3.

Gunſt der Nation. Mondory, welcher die Rolle des Herodes muſterhaft geſpielt haben ſoll, wurde, wenigſtens ſcheinbar, ein Opfer derſelben, da ihn bei einer Vorſtellung dieſes Stücks beim Cardinal Richelieu im Jahre 1637 der Schlag rührte. Triſtan ſchrieb neben verſchiedenen anderen poetiſchen Werken noch fünf Dramen, darunter das Luſtſpiel Le parasite, von denen La folie du sage (1644) das letzte war. Sie ſtehen jedoch alle ſeiner Mariamne nach. Er ſtarb 1655.

Gleichzeitig mit ihm ſtrebten auch Mesnadière und Aubignac, Benſerade, Thomas Corneille und Scarron empor. Die beiden erſten ſind hier eigentlich nur ihrer Bedeutung als Theoretiker wegen zu nennen.

Hippolyte Jules Pilet de la Mesnadière,*) zu Laudun geboren, hatte in Nantes Medicin ſtudirt. Er wendete ſich dann nach Paris, prakticirte daſelbſt und lernte Richelieu kennen, der ihn in ſeine Gunſt nahm. Später, nachdem er das Studium der Medicin mit dem der ſchönen Wiſſenſchaften vertauſcht, erwarb er das Amt eines Haushofmeiſters und Vorleſers des Königs. Er verſuchte ſich nun auch im Drama und ſchrieb ſeine Poétique, die aber auf den erſten, das Drama behandelnden Theil beſchränkt blieb.

François Hedelin,**) Sohn des Lieutenant Général de Nemours, war aus Paris gebürtig. Er ergriff den Beruf ſeines Vaters, ſtudirte die Rechte, ward Advocat und überſiedelte dann nach Paris, wo er in den geiſtlichen Stand übertrat. Er erwarb ſich die Gunſt Richelieu's, der ihm die Abtei Aubignac überwies, deren Namen er annahm. Wie es der Ton der vornehmen Welt damals forderte, ſetzte er ſich mit allen literariſchen Berühmtheiten in Verbindung und errang ſich bald eine einflußreiche Stellung hierdurch. Sein Streit mit Ménage, ſeine kritiſchen Angriffe auf Corneille vermehrten ſein Anſehen, das er noch durch ſeine Pratique du théâtre befeſtigte. 1642 war er bereits mit ſeiner Pucelle d'Orléans hervorgetreten, welcher er eine Abhandlung über die Regel des Drama's vorausſchickte. 1645 folgte die Zénobie, reine des Palmyriennes, in der er ein Muſter der Regelmäßigkeit aufſtellen wollte. Befremdend iſt es, daß er dieſelbe in Proſa ſchrieb. Man erzählt ſich ein Witzwort Conti's darüber, welcher geſagt haben ſoll: es ſei zwar ſehr löblich von d'Aubig-

*) Parfait, a. a. O. VI. 190.

**) Parfait, a. a. O. VI. 395.

nac, die Regeln des Ariſtoteles ſo ſorgſam zu beobachten, aber er könne es dem Ariſtoteles nicht verzeihen, Aubignac hierdurch zu einer ſo ſchlechten Tragödie veranlaßt zu haben.

Iſaac de Benſerade,*) geboren 1612 zu Lyons in der Haute Normandie, widmete ſich nach vollendeten Studien der Poeſie. Nach Paris gekommen, übte das Theater bald ſeine Anziehungskraft auf ihn aus und man ſagt, daß es die ſchöne Schauſpielerin Belleroſe geweſen ſei, welche ihn zum dramatiſchen Dichter gemacht. Die Cléopâtre (1635) ſoll er für ſie geſchrieben haben. Eine Zahl anderer Stücke folgte, von denen die Komödie Iphis et Janto (1636) und die Tragödie Méléagre (1640) die beſten geweſen ſein ſollen. Richelieu, mit dem er verwandt war, ſetzte ihm eine Penſion aus. Später wurde er beſonders durch die lyriſchen Dichtungen zu den höfiſchen Ballets berühmt. Er war der höfiſche Dichter par excellence 1674 wurde er auch noch Mitglied der Academie und ſtarb 1701 nach einem langen behaglichen Leben. Man rühmte drei Talente an ihm: die Kunſt mit den Großen zu ſcherzen, ohne ſie je zu beleidigen, mit grauen Haaren galant zu ſein, ohne je lächerlich zu werden, und mit Verſen Geld zu verdienen.

Im Jahre 1647, faſt in demſelben Alter wie einſt ſein um zwanzig Jahre älterer Bruder, trat Thomas Corneille**) (der ſich ſpäter den Namen Sieur de Liſle, wie ſein Bruder den des Sieur Damville beilegte), zum erſten Male öffentlich als dramatiſcher Dichter auf. Er war am 20. Auguſt 1625 zu Rouen geboren und erhielt daſelbſt bei den Jeſuiten eine ſorgfältige Ausbildung. Schon hier zeichnete er ſich durch ein Drama aus, welches die Schüler zur Aufführung brachten. Nachdem er ſeine Studien in Paris beendet, vermochte er nicht mehr der Verſuchung zu widerſtehen, welche die Werke und der Ruhm ſeines Bruders auf ihn ausübten. Seine erſten Verſuche waren lediglich Bearbeitungen ſpaniſcher Stücke; ſo das Luſtſpiel Les engagemens du' hazard,***) mit welchem er de-

*) Pélisſon et d'Olivet, a. a. O. II. 236. Parfait, a. a. O. VI. 112.

**) M. Boze, Eloge de Mr. Corneille 1710. — Parfait, a. a. O. VIII. S. 344. — Fournel, a. a. O. — Oeuvres des deux Corneilles de C. Lonandre, Paris. 1865.

***) Es enthält auch Motive aus Les fausses verités von d'Ouville und aus der Inconnue des Boisrobert.

butirte, nach Les empeños de un acaso des Calderon, sein Le feint Astrologue (1648), nach dem gleichnamigen Lustspiele desselben Dichters, Don Bertrand de Cigarral (1650), nach Entre bobos anda el juego des Rojas, L'amour à la mode (1651) nach Antonio de Solis, Le charme de la voix (1653) nach Lo que puede la aprehension des Moreto, Le géolier de soi-même nach Calderon. Obschon diese Lustspiele fast alle freundliche Aufnahme fanden, so war doch erst der Erfolg seiner Tragödie Timocrate (1656) ein durchschlagenderer. Sie wurde im Marais 24 Mal hinter einander wiederholt, bis einer der Schauspieler folgende Anrede an das Publikum hielt: „Sie sind zwar noch keineswegs müde, das Stück zu sehen, wohl aber wir, es zu spielen. Wir laufen Gefahr, all unsre andren Stücke zu verlernen, daher wir Sie bitten, uns weiterer Wiederholungen entheben zu wollen." In der von M. de Boze in der Academie des Inscriptions zum Gedächtniß Thomas Corneille's gehaltenen Rede aber heißt es, daß dieses Stück sechs Monate hintereinander gespielt worden sei. Der Stoff war sehr glücklich gewählt, was überhaupt einer der Vorzüge dieses Dichters war. Er sprach besonders durch das Zärtliche und Rührende an. Doch auch sein Commode (1658), Stilicon (1660), besonders aber Ariane (1672) und Le comte d'Essex (1678) hatten große Erfolge. Nur die beiden letzten erhielten sich länger auf dem Repertoire. Voltaire hat sie in die Ausgabe der Werke seines Bruders mit aufgenommen.

Thomas Corneille gehörte zu den beliebtesten dramatischen Dichtern der Zeit. Die Theater du Marais und de l'hôtel de Bourgogne machten seine Werke sich streitig. Auch behaupteten sich diese nicht nur neben den Werken seines berühmten Bruders, sondern auch neben denen des eben aufglänzenden Racine. Der Erfolg der Ariane fiel mit dem des Bajazet in ein und dasselbe Jahr. Die Vorzüge des jüngeren Corneille lagen außer in der glücklichen Stoffwahl, hauptsächlich in der von ihm beobachteten Regelmäßigkeit, in der im Ganzen verständigen Führung der Handlung und in der spannenden und zugleich befriedigenden Auflösung. Hauptsächlich dem glücklichen Stoff schreibt Voltaire den Erfolg der Ariane zu. „Wie undankbar die Männer auch sind, so nehmen sie doch immer Antheil an einer von einem Undankbaren verlassenen Frau und die Frauen, welche in einem solchen Gemälde ihr eigenes Schicksal sehen, beweinen sich selbst."

Voltaire weist dann auf die Aehnlichkeit der Sage der Ariane mit der der Medea hin, indem er hervorhebt, um wie viel mehr die erstere Anspruch auf unsere Theilnahme hat, als die zweite. Andrerseits fehlte dem jüngeren Corneille die Tiefe und Kraft seines genialen Bruders. Seine Sprache, obschon zum Theil reiner und klarer, ist ungleich schwächlicher, sie hat weder die phantasievolle Fülle, noch die glänzende Erhabenheit der Gedanken, noch die rhetorisch-dramatische Kraft des Ausdrucks, die Schönheit der Versifikation, die wir an diesem letzteren bewundern. — Essex war schon vor Corneille, nicht nur von dem Spanier Coello und von Calprenède, sondern auch erst kürzlich wieder von dem Abbé Boyer*) behandelt worden. Die Corneille'sche Dichtung verdrängte aber alle früheren und stand noch zu Lessings Zeit in gewaltigem Ansehen, der sie eingehend beurtheilt hat.

Thomas arbeitete mit großer Leichtigkeit. Man sagt, daß ihm die Ariane nur 17 Tage gekostet; die Zahl seiner Stücke, man kennt deren 37, ist daher keine zu große. Seine schriftstellerische Thätigkeit umfaßte aber noch viele andere Gebiete. Besonders seit er Mitglied der Academie geworden war, widmete er sich vielen und großen wissenschaftlichen Arbeiten. Von ihnen seien nur das Dictionnaire pour servir de supplément au dictionnaire de l'Académie française (1694), seine Ausgabe der Remarques de Vaugelas (1687), seine Uebersetzung der Metamorphosen des Ovid (1697) und sein Dictionnaire universelle géographique et historique (1708) hervorgehoben, (eine Vorarbeit für die Diderot'sche Encyclopädie), an welcher er fast erblindet, gearbeitet hat. Er starb in der Nacht vom 8. zum 9. Decbr. 1709.

Schon immer war das Burleske eine Form gewesen, in der sich der zur Satire und Spottlust neigende französische Geist darzuleben liebte. Wir sahen es schon Raum in den Mysterien, Mirakelspielen

*) Claude Boyer, 1618 in Albi geboren, seit 1660 Mitglied der Academie, gestorben 1698, war einer der fruchtbarsten, aber mittelmäßigsten Bühnendichter der Zeit. Trotz seiner geringen Erfolge konnte er nicht satt werden, zu dichten. Sein erstes Stück, Porcie romaine, widmete er der Mad. de Rambouillet (1646). Der Glaube, daß der Mißerfolg seiner Arbeiten nur an seinem Namen hänge, bewog ihn 1680 seinen Agamemnon unter dem Namen des Pater d'Affezan erscheinen zu lassen, der im Schutze Racine's stand. In der That fand das Stück Beifall. Boyer rief mitten hinein: „Es ist aber doch von Boyer, trotz dem Herrn von Racine". Die Folge war, daß der Agamemnon am nächsten Tage ausgezischt wurde. Um so größer, wenn auch nur kurz, war der Erfolg seiner Judith (1695).

und Moralitäten gewinnen. In den Sotties bildete es sich zu einer ganz selbständigen Form aus. In das neue Lustspiel mußte es aber um so leichter eindringen, als die Italiener und Spanier dafür bereits Muster darboten. Doch würde die heroische Erhabenheit Corneille's wohl ohnedies einen entsprechenden Gegensatz gefordert haben, gleichwie der Ausschluß der Liebe von den heroischen Leidenschaften die tragische Behandlung der zärtlichen Gefühle wieder ins Leben rief. Beides wurde auch noch durch den auf heitren, leichtfertigen Lebensgenuß gerichteten Sinn begünstigt, welcher zur Zeit der Regentschaft Anna's von Oesterreich das Leben der höheren und gebildeten Kreise zu beherrschen begann. Zu den Dichtern der ersten dieser beiden Richtungen gehört Scarron, zu der letzteren Quinault.

Paul Scarron,*) um 1610 zu Paris geboren, entstammte einer alten, wohlhabenden Familie. Er sollte sich ursprünglich dem geistlichen Stande widmen, was an der Lebenslust des im Ueberfluß aufgewachsenen Jünglings aber scheiterte. Er gab sich derselben zügellos hin und legte hierdurch den Grund zu den entsetzlichen Leiden, denen er den größten Theil seines Lebens verfallen sollte. Kaum 30 Jahre alt, war er durch sie in die bedauernswertheste Mißgestalt verwandelt worden. Sein Kopf hing fast auf den Leib herab, Beine, Arme und Finger waren krumm gezogen und verkürzt. Dabei wurde er zeitweilig von den furchtbarsten Schmerzen gequält. Eine zweite Heirath des Vaters führte für ihn noch überdies den Verlust des erhofften väterlichen Erbtheils herbei. Aber die Heiterkeit seines Geistes überwand all dieses Ungemach, er wurde durch einen trefflichen Appetit unterstützt und für diesen sorgte sein Witz, der ihm von allen Seiten reiche Zuschüsse schaffte. Man kennt keine anderen Schriften von ihm, als die, welche er in diesem Zustand geschrieben und welche ihres Witzes wegen leidenschaftlich gelesen wurden. Daneben beutete er die Modethorheit der literarischen Widmungen in beispielloser Weise aus. Auch soll er sich noch durch allerlei finanzielle Operationen Erträgnisse zu verschaffen gewußt haben. Man sagt, daß eine von ihm ins Leben gerufene Organisation des Lastträgerdienstes ihm jährlich an 6000 Livres eingebracht habe. Dies Alles gab ihm die Mittel an die Hand, sein Haus, trotz seiner Leiden, zu

*) Biographie in der Ausgabe von Bruzen de la Martinière (1717). — Parfait, a. a. O. VI. 341. — Guizot, a. a. O. S. 407. — Fournel, a. a. O.

einem Centralpunkte des geistigen Verkehrs und des Frohsinns zu machen, wobei außer seinem Witz und seiner Kunst des Erzählens, auch noch zwei schöne, leichtfertige Schwestern eine Anziehungskraft ausübten, von denen die eine den Wein, die andere die Männer liebte. Das Aufsehen, das er hierdurch hervorrief, erregte die Neugier der Königin. Der Malade à la mode mußte in einer Chaise zu ihr getragen werden. Das kleine Canonicat von Mans war das praktische Ergebniß davon. Aber mehr noch als das. Der armselige Krüppel erwarb sich auch noch das Interesse und die Neigung eines zwar armen, aber schönen, ehrbaren, geistvollen Mädchens. Er hatte die Kühnheit, ihm einen Heirathsantrag zu machen und Melle Aubigné, spätere Frau von Maintenon und Beherrscherin des glänzendsten Thrones von Europa, wurde sein Weib. Scarron hat um die Entwicklung ihres Geistes sicher große Verdienste. Was sie ihm gewesen beweisen dagegen die Worte, die er auf seinem Sterbebette an einen seiner Freunde gerichtet. „Der einzige Vorwurf, den ich mir mache, ist, daß ich meiner Frau nichts zu hinterlassen vermag, die unendliche Verdienste um mich hat und die ich in jeder Beziehung nur loben kann." Seine Heiterkeit verließ ihn auch jetzt nicht: „Kinder, sagte er fast schon gebrochen zu den ihn Umweinenden, ihr werdet nicht so viel weinen, als ich euch lachen gemacht." Er starb 1660.

Scarron ist sicher ungleich bedeutender, als wunderbares Phänomen in der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes, denn als Poet und besonders als dramatischer Dichter. Was er unter den geschilderten Umständen geschaffen, ist in Anbetracht ihrer jedenfalls staunenswerth, doch ist es fraglich, ob sein Talent unter günstigeren Verhältnissen einen viel höheren Aufschwung zu nehmen vermocht haben würde. Seine komischen Schriften, so geschätzt auch zu ihrer Zeit, sind nicht entfernt mit denen von Rabelais zu vergleichen. Sein komischer Roman ist vielleicht das einzige, was heute von ihm noch lesbar ist. Auf dem Gebiete des Dramas ist er natürlich nur im Lustspiel thätig gewesen, dem er einen burlesken Anstrich gegeben hat. Wenn Gebrüder Parfait sagen, daß er der erste gewesen sei, welcher den komischen Dialog auf der Bühne eingeführt habe, so kann sich das nur auf den burlesken Stil desselben beziehen. Denn für das feinere Lustspiel hatte der große Corneille in seinem Menteur auch hierin ein ungleich bedeutenderes Muster gegeben. Andrerseits

dürften die geringschätzigen Urtheile, welche man neuerdings über die Lustspiele Scarron's fällt, doch wieder zu weitgehend sein. Sein Jodelet ou le maître valet, der wie fast alle Stücke desselben dem Spanischen und zwar dem Donde hay agravio no hay zelos des Rojas nachgebildet ist, hatte einen unglaublichen Erfolg. Er beruhte freilich hauptsächlich auf der zwar rohen, aber glänzenden Rolle der Hauptperson und ihres ersten Darstellers, der ihr den Namen gab. Sie wurde für lange zu einer stehenden Figur der französischen Lustspielbühne und rief eine Menge Stücke hervor. Wenn Scarron's Lustspiele durch Molière auch völlig in Schatten gestellt wurden, so gehört er für den burlesken Theil der Stücke des letzteren doch unstreitig zu seinen Vorläufern. Der Jodelet erhielt sich aber auch noch neben ihm fort. Er trat mit demselben 1645 auf und beschloß seine dramatische Laufbahn, auf der er sich durch keine Regel einengen ließ, 1656 mit seinem Le marquis ridicule ou la comtesse faite à la hâte.*)

Eine ganz andere Stellung nahm Philippe Quinault**) ein. Nicht wie von Vielen angenommen worden, der Sohn eines Fleischers, obschon möglicherweise sein Großvater diesem Stand angehörte, sondern einer jetzt schon den bessern Ständen angehörenden Familie entstammend, wurde er 1635 zu Paris geboren. Er war auch nie, wie man gesagt, der Diener Tristan's l'Hermite, wohl aber hat dieser sich seiner Ausbildung angenommen, indem er ihn nach dem Tode seiner Gattin gemeinsam mit seinem Sohne erziehen ließ. Die Dankbarkeit Quinault's kam diesen Bemühungen fördernd entgegen. Sein poetisches Talent entwickelte sich in so überraschender Weise, daß er bereits mit 18 Jahren ein Lustspiel, Les rivales (1653), verfaßte, welches einen außerordentlichen Erfolg erzielte. Quinault hatte die Rechte studirt, trat auch in den Advocatenstand ein, widmete sich aber von 1656 an völlig der Bühne. Es war besonders die Tragödie, die er jetzt pflegte und die ihn zu einem bevorzugten Rivalen Corneille's machte, wozu die maßgebendste kritische Stimme der Zeit, das Urtheil Boi-

*) Seine übrigen Stücke sind: Les boutades du capitain Matamore (1646) Les trois Dorothées ou Jodelet soufflété (1646), L'héritier ridicule ou la dame interessée (1649), Don Japhet d'Arménie (1653), L'écolier de Salamanque (1654), Le gardien de soi-même (1656) und zwei nicht aufgeführte.

**) Vie de Quinault in der Edition seines Theaters von 1715. — Pélisson et d'Olivet a. a. O. II. 225. — Parfait, a. a. O. VII. 430.

leau's wesentlich beitrug. Seinen größten Triumph brachte ihm 1663 die Tragödie Astrate, doch auch Les coups de l'amour et de la fortune und La Mort de Cyrus (1656), seine Stratonice (1660), und Agrippa, Roi d'Albe (1661) fanden viel Beifall.

Diese Erfolge beruhten hauptsächlich darauf, daß zu derselben Zeit, da Corneille auch noch die heroischen Leidenschaften gegen die Reflection in seinen Dramen zurücktreten ließ und mehr seinen Ehrgeiz darein zu setzen schien, politische und staatsmännische Weisheit und Kenntnisse, als poetische Empfindung und dramatisches Leben zu zeigen, Quinault gerade die Liebe und die zarteren Herzensconflikte zum Gegenstand seiner Darstellungen machte und hierdurch gewissermaße nan den Cid, von dem Corneille mehr und mehr abgewichen war, wenn auch in ungleich schwächlicherer Weise wieder anknüpfte. Was bedurfte es da weiter als eines Mannes, der mit wahrhaft großem Talent die von ihm eingeschlagene Richtung ergriff, um ihn auch selbst wieder in Schatten zu stellen. Ein solcher erschien in Racine, um den sich rasch eine starke, leidenschaftlich für ihn eingenommene Parteigängerschaft bildete und auf dessen Seite sich auch noch derjenige stellte, der ihn bisher noch gestützt hatte, und sich nicht scheute, seinem bisherigen Schooßkind in fast cynischer Weise jedes Talent zu bestreiten. Mit Racine's Andromaque (1666) war Quinault's Niederlage auf dem Gebiete der Tragödie entschieden.

Wenn es auch wirklich die Gattin Quinault's, der sich um diese Zeit verheirathet hatte, gewesen sein sollte, die ihn, dem Theater zu entsagen und eine Stelle, das Amt eines Auditeur des comptes, zu erkaufen bestimmte, so haben doch jene Verhältnisse hierauf sicher mit eingewirkt. Auch hatten sie vielleicht einigen Antheil daran, daß die Herren von der Chambre des comptes Quinault den Eintritt anfangs aus dem Grunde verweigerten, weil er seit mehreren Jahren nichts weiter als ein Bühnenschriftsteller gewesen sei.*) Erst 1671 erhielt er den erbetenen Platz, nachdem er im vorausgehenden Jahre Mitglied der französischen Academie geworden war.

---

*) Die geht aus dem Quattrain hervor:

Quinault, le plus grand des auteurs
Dans votre corps, Messieurs, a dessein de paraître.
Puis qu'il a fait tant d'auditeurs
Pourquoi l'empêchez-vous de l'être?

Um dieſe Zeit wendete ſich Quinault der lyriſchen Poeſie zu, welche ſich als das eigentliche Feld ſeines poetiſchen Talentes erwies. Die Oper hatte ſich eben zu entwickeln begonnen und Lully gab Quinault den Vorzug vor allen lyriſchen Talenten der Zeit. Hier ſollten ihm denn neue Lorbeeren erblühen und kein Geringerer als Boileau, der ſich ihm jetzt wieder zuneigte, ſollte ſie ihm um die Stirne mit winden. Doch gehört dieſer Theil ſeines Wirkens erſt einem ſpäteren Abſchnitte an; wie wir ihn ja auch noch im Luſtſpiel zu begegnen haben.

Quinault war eine wohlwollende, neidloſe Natur. Die gehäſſigen Angriffe Boileau's und des Racine'ſchen Kreiſes, wie tief ſie ihn auch verwundeten, rangen ihm nie eine feindſelige Erwiderung ab. Einfach in ſeinen Lebensgewohnheiten, ein trefflicher Gatte und Familienvater, quälte ihn bei ſeinem langſam herannahenden Tode nur der Gedanke, die Oper durch eine zu weichliche Moral vergiftet zu haben. Er ſtarb 1688. Auch Boileau griff in dieſer Beziehung einige Jahre ſpäter (1693) den dahingeſchiedenen Dichter noch einmal an (in ſeiner 10. Satire), wobei er ſich auf folgende Stelle der Oper Atys bezog (Akt III, Scene II.):

Dans l'empire amoureux
Le devoir n'a point de puissance.
Il faut souvent, pour devenir heureux,
Qu'il coûte un peu d'innocence.

IV.

Racine und die zeitgenössischen Dramatiker.

Gegensatz von Racine und Corneille. — Verschiedenheit der Verhältnisse beim Auftreten Beider. — Leben Jean Racine's; Aufenthalt in Port Royal und im Collège Harcourt; erste poetische Versuche und Beziehungen zur Bühne; versuchter Uebertritt zur Theologie; Rückkehr zur Poesie und zum Drama; Verkehr mit Boileau, Lafontaine, Chapelle und Molière; Beziehungen zum Hofe. — Die Thébaide. — Alexandre le Grand; Zerwürfniß mit Molière. — Charakter der weltlichen Dramen Racine's. — Andromaque. — Zerwürfniß mit Port Royal. — Les Plaideurs. — Brittanicus. — Bérénice. — Bajazet. — Iphigénie. — Kabalen der Gegner. — Phädre. — Die Phädre des Pradon und die Kabale des Hôtel de Bouillon. — Nicole Boileau und sein Verhältniß zu Racine. — Rücktritt Racine's von der Thätigkeit für die Bühne. — Seine Heirath. — Seine Versöhnung mit Port Royal. — Boileau und Racine als Historiographen des Königs. — Esther und Athalie. — Charakteristik Racine's. — Sein Tod. — Zeitgenössische tragische Dichter. — Chapelle; Abeille; Campistron; Péchentrés; d'Aubigny und Duché de Vanzy.

Racine und Corneille waren lange noch Zeitgenossen. Die Verhältnisse, unter denen sie auftraten und in denen sie sich entwickelten, aber waren wesentlich andere. Sie stellen sich für Racine als in vielen Beziehungen günstigere dar.

Corneille fand die Bühne noch halb im Zustande der Verwilderung, halb in den einer unter den Einflüssen des Marinismus und Gongorismus erkünstelten Ueberfeinerung vor. Er hatte die natürliche Empfindung, die nationale Eigenthümlichkeit erst aus den conventionellen Fesseln dieser letzteren zu befreien, um einen eignen nationalen Stil aus ihnen entwickeln zu können. Indem er demselben einen erhabenen, heroischen Charakter, einen glänzenden, fortreißenden Ausdruck verlieh und den Geschmack seiner Zeit hierdurch läuterte und hob, ahmte er weniger fremde Muster nach, als daß er eigene aufstellte.

Racine fand diese Muster, diesen Stil, diesen veränderten Zustand des Geschmacks und der Bühne, wenn auch jene pretiöse Richtung daneben noch fortdauerte, dagegen schon vor. Doch dies nicht allein. Welch außerordentlichen Fortschritt hatten von Malherbe bis Descartes und Pascal Sprache und Stil überhaupt gemacht! Zu welcher Entwickelung war nicht inzwischen das, was man den französischen Geist nennen kann, unter dem Einflusse des Cartesianis-

mus gekommen, der, wie Niſard ſich ausdrückt, die Methode dieſes Geiſtes, wie deſſen Zweck „die geſuchte, gefundene und vollkommen ausgedrückte Wahrheit" war. Von dieſem Geiſte war auch Pascal, der Gründer jener Vereinigung von Männern, die, dem Janſenismus ergeben, ſich in der Einſamkeit von Port Royal zu gemeinſamen Studien zuſammenfanden, waren überhaupt dieſe Männer, ein Le Maiſtre, Arnauld und Nicole durchdrungen, welche nicht nur auf religiöſem und kirchlichem, ſondern auch auf dem Gebiete der Sprache und Literatur lange einen ſo großen, ja faſt größeren Einfluß ausgeübt haben, als die franzöſiſche Akademie und bei denen auch Racine, der erſte Geſchichtsſchreiber von Port Royal, einen Theil ſeiner geiſtigen Bildung empfing.

Eine ungleich größere Veränderung noch hatte ſich aber im Leben des Staates vollzogen, an deſſen Spitze jetzt nicht wie bei Corneille's Auftreten ein ſchwacher Monarch und nach deſſen Tode eine vergnügungsſüchtige Regentin, beide unter der Herrſchaft allmächtiger Miniſter, ſondern ein junger ſiegreicher König ſtand, dem ſich der Trotz aufſtrebender Vaſallen ſehr bald hatte beugen müſſen und der, zugleich von Glück, von Ruhm und von Liebe bekränzt, ein neues Auguſteiſches Zeitalter herbeiführen zu wollen ſchien. Und während Corneille nach ſeinem erſten großen Erfolge von den bedeutendſten kritiſchen Stimmen der Zeit, von der neugegründeten Akademie, und von dem erſten Manne des Staats, von Richelieu, nahezu fallen gelaſſen wurde, hatte Racine, obſchon es auch ihm an Anfeindungen niemals gefehlt, ſich doch der Gunſt des damals mächtigſten Herrſchers der Welt und der begeiſterten Schutznahme desjenigen Mannes zu erfreuen, welcher ſo lange die Rolle des aeſthetiſchen Geſetzgebers Frankreichs geſpielt hat, der Schutznahme Boileau's.

Nicht aber um die Verdienſte und die Bedeutung Racine's herabzuſetzen, habe ich die Verſchiedenheit der Verhältniſſe etwas zu beleuchten verſucht, unter denen er im Gegenſatze zu Corneille ſeine dramatiſche Laufbahn begann, ſondern einzig um darzuthun, daß jeder dieſer beiden Dichter einen andren Maßſtab der Beurtheilung verlangt. Hat ſich doch trotz dieſer Gunſt der Verhältniſſe kein andrer der vielen Dramatiker der Zeit auch nur annähernd auf eine gleiche Höhe zu ſchwingen vermocht. War dieſe Gunſt der Verhältniſſe doch zugleich noch mit Schwierigkeiten verbunden, welche Corneille nicht einengten. Gerade weil dieſer die dramatiſche Form, den dramatiſchen

Stil für die französische Bühne erst noch zu schaffen hatte, war es ihm leichter hierin neu, originell und eigenthümlich zu erscheinen, als Racine, der, weil er ihn bereits vorfand, in einem bestimmten Umfange daran gebunden blieb. Auch war es Corneille bei seiner größeren Unabhängigkeit vom Hofe minder erschwert, ein nationaler und nicht ein höfischer Dichter zu sein. Sein lange zurückgezogenes Leben in der Provinz begünstigte ihn hierin in demselben Maße, als es ihn zum Hofmann untauglich machte. Ein ganz besonderes Hinderniß aber mußte für jeden Nachfolger Corneille's der wohlbegründete und durch die Zeit schon gefestigte Ruhm dieses letzteren und das hierdurch bedingte Vorurtheil sein. Wie groß dieses letztere war, läßt sich allein aus den Briefen der Frau von Sevigné an ihre Tochter erkennen, die ich später noch zu berühren haben werde. Corneille hatte wohl mit dem Neide der durch ihn in Schatten gestellten mitstrebenden Dichter, nicht aber mit dem Ruhme eines großen Vorgängers zu kämpfen, dessen sich die Neider Racine's dagegen als einer gefährlichen Waffe bemächtigen konnten und auch wirklich bemächtigten. Wenn von diesem schon hierdurch ein Theil der Jugend abgewendet wurde, welche doch sonst der natürliche Verbündete des neuen aufstrebenden Talentes ist, so lag es noch überdies in der besonderen Natur der Corneille'schen und der Racine'schen Dichtung, daß jene, obschon männlicher und strenger, doch die Nation im Ganzen und die Jugend noch insbesondere mehr elektrisiren und mit sich fortreißen mußte, als diese, welche, obwohl sie die zarteren Gefühle und Leidenschaften zum hauptsächlichsten Gegenstand ihrer Darstellung machte, mehr nur durch ihre künstlerische Meisterschaft und Formvollendung, durch tiefere Charakteristik und reicheren Gedankengehalt wirkte und daher vorzugsweise die künstlerisch und philosophisch Gebildeten zu ihren bewundernden Parteigängern zählte.

Wenn sich die Stimmen der Kenner lange Zeit mehr für Racine, als für Corneille entschieden und es jenem ebensowenig an Bewunderern, wie an Gegnern fehlte, so hat er doch nie, wie ich glaube, die Popularität Corneille's zu erreichen vermocht. Die Parteiung, die sich für diese beiden Dichter während ihres Lebens herausbildete, sollte sich aber auch über ihr Grab hinaus fortsetzen. Noch immer giebt es unter ihren Beurtheilern solche, die, wie wir dies ja bei uns an den Beurtheilungen Goethe's und Schiller's gleichfalls erlebten, den einen nur auf Unkosten des Andern loben zu können scheinen.

Jean Racine*) wurde am 21. Dec. 1639 zu la Ferté Milon geboren, wo ſein Vater das Amt eines Controleur du grenier à sel verwaltete. Seine Mutter, Jeanne Sconin, gehörte ebenfalls einer angeſehenen Familie des Ortes an, doch ſollte er, kaum erſt geboren, ſie auch ſchon wieder verlieren (Jan. 1641). Der Vater verheirathete ſich zwar (Nov. 1642) zum zweiten Male. Madelaine Vol nahm ſich aber der Kinder ihrer Vorgängerin nur wenig an und nach ihres Gatten ſehr bald erfolgendem Tode (6. Febr. 1643) verzichtete ſie ſowohl auf die unanſehnliche Erbſchaft, als auf die Pflichten der Mutter. Jean Racine und ſeine etwas jüngere Schweſter, kamen unter die Obhut der Großeltern, Jean de Racine und Marie des Moulins. Beſonders die letztere nahm ſich ſeiner aufs Zärtlichſte an, wie auch er ihr die aufrichtigſte Dankbarkeit wieder widmete. Nach dem 1649 erfolgten Tod ihres Gatten zog ſie ſich gleichwohl nach Port Royal zurück, deſſen Mauern eine Tochter von ihr, Agnes Racine, umſchloſſen. Dies fand wahrſcheinlich um 1652 ſtatt, zu welcher Zeit Racine dem Collège de Beauvais anvertraut wurde, wo er bis 1655 verblieb. Dieſes Collège ſtand in einem gewiſſen Zuſammenhang mit den Schulen von Port Royal, in welche Racine dann eintrat, obſchon er noch nicht das dazu vorgeſchriebene Alter erreicht hatte.

Port Royal**) war urſprünglich nur ein (bereits 1204 gegründetes) Ciſtercienſernonnenkloſter in der Nähe von Verſailles. St. Cyran,

*) L. Racine, Memoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine Oeuvres de L. Racine 6. éd. T. I. — Pélisson et d'Olivet, a. a. O. II. 327. — St. Beuve, Histoire de Port Royal. 10. et 11. châpitres du livre siième. —. St. Beuve, Portraits littér. T. I. p. 69. — Nisard, a. a. O. beſonders aber Notice biographique und Notices historiques in der Ausgabe von Paul Mesnard. Paris. 1865. 8. Bde., welche auch ein umfaſſendes bibliographiſches Verzeichniß aller Ausgaben des Dichters, ſowie der über ihn veröffentlichten Schriften und der Ueberſetzungen ſeiner Werke (im 7. Theile) und ein Verzeichniß der Aufführungen der Corneille'ſchen und Racine'ſchen Dramen in Paris von 1650—1870 (im 8. Theile) enthält. — Die erſte Geſammtausgabe iſt die von 1675. Paris. (Die Berliner Bibliothek beſitzt davon ein Exemplar.) Die letzte von Racine ſelbſt veröffentlichte und revidirte Ausgabe iſt die von 1697, Paris. Von den unzähligen übrigen Ausgaben ſeien hervorgehoben die von Luneau de Boisgermain 1768, die von Petitol 1807, die von J. L. Geoffroy 1808 und die von Garnier frères 1869. Deutſche Ueberſetzungen der Dramen erſchienen 1766 zu Braunſchweig und 1840—43 von Heinrich Viehoff, Emmerich.

*) Racine, Reuchlin, St. Beuve haben die Geſchichte von Port-Royal geſchrieben.

ein janſeniſtiſcher Theolog, machte es aber, als Superior desſelben, auch noch zu einem Mittelpunkte des Janſenismus, inſofern eine Zahl von Anhängern dieſes letzteren ſich zum Zwecke gelehrter Studien hier um ihn ſchaarten. Sie ahmten das Leben der Anachoreten nach, daher ſie ihre neue Einſiedelei auch die Wüſte nannten. Zu den Mitgliedern dieſer Vereinigung gehörten Pascal, Lemaiſtre, de Sacy, Claude Lancelot, die beiden Arnaults und Nicole. Die Racines waren, und zwar gerade zur Zeit der Geburt unſres Dichters durch die Verfolgungen, welche Port Royal ſchon damals von den Jeſuiten erfuhr und durch ihre Verwandtſchaft mit der ebenfalls in Ferté Milon angeſeſſenen Familie der Vitarts, bei welcher einige der Väter der Anſtalt Schutz geſucht und gefunden hatten, in nähere Beziehung zu dieſer getreten, was gewiß auch den Eintritt der Agnes Racine und ihrer Mutter, Marie des Moulins, in jenes Kloſter zur Folge hatte. — Erſt um 1640 waren aber die kleinen Schulen der Anſtalt errichtet worden, zunächſt für die Kinder der Anhänger derſelben. Sie erlangten jedoch durch Lehrer wie Nicole, Antoine Lemaiſtre und Lancelot, und die von ihnen ausgehenden Lehrbücher (Grammaire générale, Logique etc.) bald einen ſo bedeutenden Ruf, daß ſie nun auch von andrer Seite beſucht wurden.

Racine machte unter der Leitung Claude Lancelot's die überraſchendſten Fortſchritte im Griechiſchen, ſo daß er nach dreijährigem Aufenthalt einen großen Theil der griechiſchen Schriftſteller kannte, die er auf ſeinen einſamen Spaziergängen verſchlang, wobei er ſich wohl auch ſeinen poetiſchen Träumereien überlaſſen mochte und hierdurch den ihm innewohnenden Hang zu zärtlicher Empfindſamkeit weiter ausbildete. Er hatte bei dieſer Lectüre auch manches Verbotene mit in ſich aufgenommen. Vor allem die griechiſchen Tragiker, ſowie den Roman Theagenes und Charikles des Heliodor. Zweimal ſchon hatte der Lehrer ihm dieſen entriſſen, gleichwohl hatte Racine ſich ein drittes Exemplar davon zu verſchaffen gewußt, das er auswendig lernte und dann ſelbſt zu Lancelot hintrug, indem er ihm ſagte: „Hier, verbrennen Sie auch noch dies, wie die andern.“

Von Port Royal wurde der junge Racine nach Paris in das Collège Harcourt geſchickt, um Philoſophie zu ſtudieren. Die religiöſen Eindrücke, welche er dort in ſich aufgenommen, ſchwächten ſich hier im Umgange mit jungen Leuten, wie dem ſpäteren Abbé Le Vaſſeur,

ab. Auch mit La Fontaine wurde er hier ſchon bekannt. Der Umgang mit ſeinem Onkel Vitart, welcher ein wachſames Auge auf ihn haben ſollte, und mit dem ihn bald eine enge, andauernde Freundſchaft verband, ſchränkte den rege gewordenen weltlichen und poetiſchen Hang des Jünglings kaum ein. Trotz der Mahnungen, die er von den Frauen und den Vätern von Port Royal erhielt, wo man ihn faſt ſchon verloren gab, fuhr er fort galante Sonette und Schauſpiele zu dichten, von denen nichts als die Namen — l'Amasie und Les amours d'Ovide — erhalten geblieben ſind, und mit dem Theater du Marais und des Hôtel de Bourgogne und deſſen Schauſpielerinnen in Unterhandlung darüber zu treten.

Die 1660 ſtattfindende Heirath Ludwigs XIV., welche die Federn faſt aller Dichter in Bewegung geſetzt, veranlaßte auch ihn eine Ode, La nymphe de la Seine, zu ſchreiben, die er dem damals ſo einflußreichen Chapelain vorlegte, der ſie dann Colbert empfahl. Der Erfolg war eine Gratification von 100 Goldſtücken von Seiten des Königs.

Indeß gewannen es die Ermahnungen der Frauen in Port Royal zuletzt doch über ihn. Er fühlte die Nothwendigkeit, ſich eine Stellung im Leben zu ſchaffen und eine ihm von ſeinem Oheim, Antoine Sconin, dem Generalvicar der Hauptkirche zu Uzès, in Ausſicht geſtellte Pfründe bewog ihn endlich, zu dieſem zu gehen, um ſich dem geiſtlichen Stande zu widmen. Wenn er auch jetzt noch neben den Schriften des heiligen Thomas Arioſt und Euripides las und, wie man glaubt, ſich ſogar ſchon mit der Dichtung ſeiner Thebaide beſchäftigte, jedenfalls aber, wie man aus ſeinen Briefen erſieht, mit ſeinen Gedanken mehr bei den ſchönen, üppigen Mädchen und Frauen des Languedoc und bei den Freunden in Paris, als bei ſeinem Berufe war, ſo trug er dem Gewande, in welches er all dieſe Wünſche und Neigungen hüllte, doch ſo weit Rechnung, daß er, wie er an Le Vaſſeur einmal ſchrieb, ſich jetzt ebenſo régulier avec les réguliers zu erſcheinen bemühte, als er vorher mit ihm „et avec les autres loups vos compères“ den Wolf geſpielt hatte. Zuletzt hielt das freilich und zwar um ſo weniger aus, als alle Bemühungen ſeines Oheims, ihm die verſprochene Pfründe zu verſchaffen, vergeblich waren, und dieſer dem ausgeſprochenen Talente ſeines Neffen zwar Vorſtellungen, aber keinen ernſthaften Widerſtand entgegen zu ſetzen vermochte. Noch vor

Ausgang des Jahres 1662 war er daher wieder zurück in Paris, wo ihm die Ode La renommée aux Muses, in welcher er die Munificenz des Königs besang, die Bekanntschaft Molière's und Boileau's eintrug, mit welchem letzteren ihn eine bis über das Grab hinaus reichende Freundschaft verband. Sie führte ihn aber auch bei Hofe ein und erwirkte ihm zur Fortsetzung seiner poetischen Studien eine Pension seines Königs.

Der freundschaftliche Verkehr, den er zu dieser Zeit mit Boileau, Lafontaine, Chapelle und Molière unterhielt, hatte unter anderem die Aufführung seiner Thébaide ou les frères ennemis auf dem Theater des letzteren (20. Juni 1664) zur Folge.*) Es scheint, daß Racine sie ursprünglich im Hôtel de Bourgogne hatte aufführen lassen wollen, Molière ihn aber dieselbe ihm zu überlassen bestimmte. Racine nahm durch die Anerkennung Chapelain's, Perrault's, Boileau's, sowie als Pensionair Ludwigs XIV. damals unter den jungen Dichtern schon eine so geachtete Stellung ein, daß Molière, welcher seinen Ehrgeiz noch immer darauf gerichtet hatte, die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne auch in der Tragödie zu übertreffen, natürlich begierig sein mußte, ein so vielversprechendes und begünstigtes Talent zu sich herüber zu ziehen. Dies erklärt vollständig, warum Molière, wie man behauptet, dieses Erstlingswerk gegen die Ueblichkeit honorirte. Der Vortheil war ja ein gegenseitiger.

Die Thebaide, auf welche nicht nur Euripides, sondern auch Seneca und Rotrou eingewirkt haben mögen, erlangte ohne Zweifel einen gewissen Erfolg, da der Schauspieler La Grange in seinem Journal de la Comédie française 15 Vorstellungen derselben verzeichnet. — Auch die Tragödie Alexandre le grand wurde im nächsten Jahr (4. December 1665) zuerst im Molière'schen Theater gespielt. Im Gegensatze zur Thebaide, welche ihrem Gegenstande nach noch nichts von der Meisterschaft des Dichters in der Schilderung der zarten Gefühle und Leidenschaften ahnen läßt, ist diese Dichtung ganz von ihnen erfüllt. Hieraus würde sich allein schon erklären, warum Corneille das Stück wohl nach seinem allgemein poetischen Werth, nicht aber in Bezug auf seinen dramatischen Werth zu loben vermochte. Racine verlegte schon hier, wie in allen seinen späteren

*) Sie erschien noch in demselben Jahre im Druck.

weltlichen Tragödien die ganze Kraft seiner Darstellung gerade auf das Gebiet, welches Corneille von ihr ausgeschlossen sehen wollte. Das Urtheil Corneille's mochte Racine aber um so ungerechter erscheinen, als die Vorlesung der ersten drei Akte seines Stücks im Hôtel de Nevers den Beifall einer auserwählten Gesellschaft in dem Maße erhalten hatte, daß man dem Erscheinen des Stücks, nach Subligny's Muse de la Cour vom 29. November, mit den gespanntesten Erwartungen entgegensah. Die Aufführung scheint dem aber nicht recht entsprochen zu haben, da schon die vierte Darstellung eine nur schwach besuchte war. Racine's schriftstellerische Ehre war im höchsten Grad dabei engagirt. Er mochte, und wohl mit Recht, der Meinung sein, daß das Stück auf dem Theater des Hôtel de Bourgogne einen ganz anderen Erfolg gehabt haben würde. Ob er mit Molière wegen der Uebertragung auf dieses verhandelt, wissen wir nicht. In dem Register von La Grange, 18. Januar 1866, heißt es zwar „Ce mêsme jour la troupe fust surprise que la mêsme pièce d'Alexandre fust jouée sur le théatre de l'hôtel de Bourgogne; comme la chose s'estait faite de complot avec Mr. Racine la troupe ne crut pas devoir les parts d'autheur au dit. M. Racine, qui en usait si mal". Allein Lagrange, welcher den Alexandre spielte, war hier Partei, auch verschweigt er, daß die königliche Truppe das Stück schon am 14. im Hause der Gräfin d'Armagnac und zwar mit größtem Erfolge vor dem König gespielt hatte. Es scheint also, daß wenigstens dies im, wenn auch nur nothgedrungenen Einverständniß mit Molière geschah und Racine, der Versuchung dieses Erfolgs nicht zu widerstehen vermögend, ein weiteres Recht für sich daraus abgeleitet haben dürfte. Es ist wahrscheinlich, daß er hierbei im Unrechte war und die Schuld des Zerwürfnisses trägt, das dieser Vorfall zwischen den beiden bedeutendsten Dichtern der Zeit herbeiführte. Es wurde noch dadurch verstärkt, daß die Duparc kurze Zeit später von Molière zum Theater des Hôtel de Bourgogne überging, wie man behauptet auf Veranlassung Racine's. Daß dieser seinem früheren Freunde hierdurch nicht nur seine erste tragische Darstellerin, sondern auch seine Geliebte abwendig gemacht habe, ist jedoch sicher Verläumdung.*)

*) Nirgend ist dargethan, daß Molière ein Verhältniß zur Duparc gehabt. Es heißt wohl in einem 1788 erschienenen Romane, La fameuse comédienne, daß er

Der Alexandre erſchien Anfang 1666 im Druck und erfuhr eine eingehende Würdigung von St. Evremond,*) in welcher es heißt, daß nachdem er denſelben geleſen, er nicht mehr befürchte, daß die franzöſiſche Tragödie mit Corneille ausſterben werde, nur möchte er wünſchen, daß dieſer ſeinen Nachfolger unter ſeine Obhut nehme, um deſſen Talent mit der Zärtlichkeit eines Vaters auszubilden und beſonders den Geiſt des Alterthums auf ihn zu übertragen. Ein Wunſch, der, wie wir wiſſen, an dem Antagonismus der beiden Dichter ſchon ſcheiterte.

Wenn Racine neben Corneille groß und eigenthümlich erſcheinen und doch die durch die drei Einheiten vorgeſchriebene Enge der Tragödie nicht verlaſſen wollte, ſo war es ihm faſt geboten, vorzugsweiſe dasjenige Gebiet derſelben zu bebauen, welches jener grundſätzlich von ſeiner Thätigkeit ausgeſchloſſen hatte, das Gebiet der zärtlichen Empfindungen und der Leidenſchaften des Herzens. Er fand aber hierzu die Antriebe auch noch in ſeiner eigenen Natur, ſo wie in einem Zuge der Zeit, und in den Vorbildern, welche der Hof Ludwigs XIV. und deſſen eigenes Beiſpiel hierzu an die Hand gaben. Schon Quinault war dieſem Zuge gefolgt.

Doch liegt die Bedeutung der Racine'ſchen Tragödie und der

---

um 1653 ein ſolches zu ihr zu gewinnen geſucht, aber von ihr abgewieſen worden ſei. Er habe ſich dafür in gleicher Weiſe gerächt, als die Duparc es ſpäter bereut und ihm ſich genähert habe. 1658 ſollen die beiden Corneille ſich dann ebenſo vergeblich um ihre Neigung bemüht haben, worauf man ſogar zwei von ihnen erhalten gebliebene Gedichte bezieht. Sollte Molière aber auch wirklich in einer intimeren Beziehung zur Duparc geſtanden haben, ſo müßte dieſes Verhältniß doch bereits vor 1659 wieder aufgelöſt worden ſein, da ſie in dieſem Jahre die Molière'ſche Truppe verließ und zum Theater du Marais trat. Sie kehrte zwar 1660 wieder zurück, doch kam nur kurze Zeit ſpäter das Verhältniß Molière's zu Armande Béjart in Gang, welches ſchon 1662 zur Ehe mit letzterer führte. In der nächſten Zeit iſt ein derartiges Verhältniß Molière's daher ſicher nicht anzunehmen. Späteſtens in das Jahr 1664 muß aber Racine's Bekanntſchaft mit derſelben ſchon fallen. Falls die Liebe bei ihrem Uebertritt zum Theater des Hôtel de Bourgogne überhaupt eine Rolle geſpielt, müßte ſich dieſe doch ſchon vor Racine's Zerwürfniß mit Molière, alſo vor 1665, entwickelt haben. Es iſt hiernach nicht abzuſehen, wie Melle Duparc um dieſe Zeit die Geliebte Molière's geweſen ſein könnte. Auch bleibt zu berückſichtigen, daß Duparc ſchon vor ſeiner Gattin zu dieſem Theater übergetreten war, und ſie ihm daher jetzt nur dahin folgte.

*) Oeuvres melées de St. Evremond, Londres 1709. II. p. 36.

Fortſchritt, den man ihr beimißt, nicht hierin allein, ſondern, wie St. Beuve ſchon dargelegt hat, auch noch darin, daß dieſer Dichter die heroiſchen Perſönlichkeiten des Dramas, die Corneille theilweiſe ins Uebermenſchliche zu ſteigern geſucht hatte, auf natürlichere Proportionen zurückführte, ſowie in der größeren Vollendung der Form, ſowohl was die Sprache, wie die Compoſition, die folgerichtige Entwicklung der Charaktere, den ununterbrochenen Zuſammenhang der Ideen und der Empfindungen betrifft. St. Beuve bezweifelt freilich, daß hierdurch allein ſchon das Weſen des Dramatiſchen erfüllt werde, da ſelbſt die ſorgfältigſte Entwicklung der Empfindungen und Leidenſchaften oft mehr ein pſychologiſches Intereſſe, als ein dramatiſches befriedige und den Fortgang der Handlung nicht ſelten ſogar zu hemmen vermöge. Gleichwohl iſt ſicher, daß die zweckmäßige Anwendung einer derartigen folgerichtigen Anordnung und Entwicklung zur Durchführung einer vollkommnen dramatiſchen Handlung ganz unentbehrlich iſt und dem Geiſte jener von Descartes eingeführten und auf das künſtleriſche Schaffen angewendeten Methodik, jener auf das Erkennen und den Ausdruck der Wahrheit ausgehenden Richtung des Geiſtes noch insbeſondere entſprach.

Es iſt daher nicht zu verwundern, daß der ganz von dieſem Geiſte durchdrungene Boileau ſeiner Bewunderung für Racine's Andromaque,*) in welcher jene Vorzüge zum erſten Male in glänzender Weiſe hervortraten, den rückhaltloſeſten Ausdruck gab. Natürlich fehlte es aber auch nicht an Einwürfen. Schon Condé griff die Liebe des Pyrrhus an. Schlegel ſtimmt hierin ein; doch nimmt er noch überdies an der befremdenden Rolle Anſtoß, die hier dem muttermörderiſchen Oreſt zu Theil worden iſt, wogegen er die Charakterzeichnung der Andromache und der Hermione rühmt. Das Stück behandelt nämlich die Geſchichte von Hektors Wittwe, Andromache, die in die Hände des Pyrrhus, eines Sohnes Achills gefallen, der, obſchon der Tochter des Menelaos, Hermione, verlobt, ſie zu ſeiner Gattin begehrt. Sie weigert ſich deß aber ſtandhaft, bis Pyrrhus, um ſeinen Zweck zu erreichen, das Leben ihres Sohnes bedroht. Nach langem Kampf geht ſie ſcheinbar auf

*) Zum erſten Male am 17. November 1667 gegeben. Die Duparc ſpielte die Titelrolle meiſterhaft. Leider ſollte ſie im nächſten Jahre der Bühne entriſſen werden, ſie ſtarb, wie Boileau ſagt, im Kindbett. 1668 erſchien die Andromaque im Druck. Eine metriſche deutſche Ueberſetzung von Ayrenhoff erſchien. Preßburg 1804.

ſeine Forderung ein, mit dem heimlichen Vorſatz jedoch, ſofort nach vollzogener Vermählung ihrem Leben ein Ziel zu ſetzen. Hermione, um ſich für die ihr von Pyrrhus widerfahrene Schmach zu rächen, bedient ſich der Leidenſchaft des für ſie entflammten Oreſt, der ihn zu morden verheißt. Die That wird aber erſt von dieſem vollzogen, nachdem Andromache von Pyrrhus zur Königin des Reichs erhoben und gekrönt worden iſt. Sie wird in Folge deſſen von dem über den Mord empörten Volke als Herrſcherin anerkannt. Hermione tödtet ſich auf der Leiche des Pyrrhus, Oreſt aber entflieht. — Andromache vertritt demnach die Wittwentreue und Mutterliebe im Kampfe gegen den Egoismus der Liebesleidenſchaft, welche in drei verſchiedenen Geſtalten durch Pyrrhus, Hermione und Oreſt vertreten wird. Die Entwicklung dieſer Leidenſchaften riß trotz der mancherlei Unwahrſcheinlichkeiten des Stücks nicht nur damals in der Darſtellung der Duparc als Andromache, der Melle des Ouillets als Hermione und Floridor's, als Pyrrhus das Publikum zu enthuſiaſtiſcher Bewunderung hin, ſondern fand auch noch ſpäter eine ähnliche Anerkennung. Doch macht ſich in dieſem Stück des Dichters Abſicht, ſeine Charaktere in immer neuer und glänzender Weiſe in's Spiel zu ſetzen, ſchon ſtörend bemerkbar, nicht minder das Sinken des dramatiſchen Intereſſes gegen den Schluß hin; hauptſächlich herbeigeführt durch das ſtarre Feſthalten an der Einheit des Orts und an der Gewohnheit der Alten, die Tödtungen hinter die Scene zu verlegen. Welcher großen dramatiſchen Wirkungen begab ſich der Dichter nicht, indem er die bei der Vermählung und Krönung Andromache's ſtattfindenden Vorgänge nicht unmittelbar vorführte, ſondern nur berichten ließ, ſo daß nach und nach alle Perſonen, bis auf Oreſt, von der Scene verſchwinden, Andromache ſelbſt ſchon nach dem erſten Auftritt des vierten Aktes (!), Pyrrhus mit dem Schluſſe deſſelben. Trotz der Angriffe, welche die Dichtung erfuhr (Subligny, ein Bühnenſchriftſteller der Zeit hatte ſogar eine Parodie, das erſte Beiſpiel davon auf dem franzöſiſchen Theater, La folle querelle ou la critique d'Andromaque, gegen dieſelbe geſchrieben, die Molière noch in demſelben Jahre zur Aufführung brachte) erwarb ſie dem Verfaſſer doch große Berühmtheit.

Dieſer Erfolg hatte ſein Selbſtgefühl in dem Grade geſteigert, daß ein allerdings ſehr heftiger und wie er glaubte vorzugsweiſe auf

ihn hinweisender Angriff Nicole's auf das Theater und die Bühnenschriftsteller ihn zu einer nicht minder heftigen Erwiderung hinriß, in welcher er selbst seine todten Freunde von Port royal (Antoine le Maitre und die Mutter Angelica) nicht schonte, was, und gewiß nicht mit Unrecht, großes Aergerniß gab und einen längeren Bruch zwischen ihm und dieser Anstalt herbeiführte. Man ist aber zu weit gegangen, wenn man eine Pfründe, welche er in diesen Jahren empfing, damit in Verbindung gebracht und als einen ihm vom Erzbischof von Paris für seine Angriffe auf Port Royal gezahlten Preis bezeichnet hat. Paul Mesnard hat dargethan, daß Racine schon vor dieser Zeit (3. Mai 1666) in den Besitz dieser Pfründe, des Priorats de l'Epinay, kam, das ihm von seinem Oheim in Uzès endlich verschafft worden war. Es wurde ihm jedoch, weil er nicht Geistlicher war, wieder streitig gemacht, und es scheint, daß er dasselbe noch im Laufe des Jahres 1668 wieder aufgeben mußte, oder, des Streites müde, doch selbstwillig aufgab.*)

d'Olivet und Louis Racine haben aus einer Stelle im Vorwort zu Racine's Plaideurs, welche wahrscheinlich im November 1668 zur Aufführung kamen,**) geschlossen, daß jener Prozeß zu diesem Lustspiel Veranlassung gab. Andrerseits sagt Racine jedoch selbst, daß ihm die Wespen des Aristophanes den Gedanken dazu eingegeben hätten und vieles Einzelne darin bei den geselligen Zusammenkünften, welche er damals mit Boileau, Chapelle, Furetière und La Fontaine unterhielt, besprochen und vereinbart worden sei. Die Scene zwischen Chicaneau und der Gräfin soll sogar auf einem Vorfall beruhen, der sich bei Boileau abspielte. Racine, dem das Molière'sche Theater verschlossen war, wollte das Stück anfangs für die Italiener schreiben, welche damals anfingen, in ihre italienischen Stregreifspiele Scenen in französischer Sprache zu mischen; daher es wohl auch in drei Akte getheilt ist. Insbesondere hatte er die Rolle des Richters dem berühmten Scaramuccia zugedacht. Die Italiener verließen aber plötzlich Paris und so kam das Stück an die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne, die sich der Aufgabe auch sehr gut entledigt zu haben scheinen.

*) Doch findet er sich in verschiedenen späteren Aktenstücken aus den Jahren 1671—73 wieder im Besitze ähnlicher Pfründen.

**) Der erste Druck erschien Anfang 1669; eine deutsche Uebertragung: Die Rechtenden oder die Prozeßsüchtigen, 1752.

Namentlich ſoll Hauteroche als Chicanneau excellirt haben. Nichts deſtoweniger hatte es bei den erſten Vorſtellungen keinen Erfolg. Es ſcheint, daß die geiſtvolle, aber etwas chargirte ſatiriſche Behandlung des Dichters das Publikum anfangs fremdartig berührte. Der Beifall, den dieſes Luſtſpiel aber hierauf bei Hofe fand, machte raſch dafür Stimmung. Es wurde nun eines der beliebteſten Stücke der franzöſiſchen Bühne und hat faſt allſeitig eine überaus günſtige, ich möchte faſt ſagen, überſchätzende Beurtheilung gefunden. Kein andres Stück von Racine, keines von Corneille hat bis zum Jahre 1715 gleich viel Vorſtellungen erlebt.*) Nach einer der vielen über ihn courſirenden Anekdoten ſoll Molière es ſehr gelobt, nach einer anderen es dagegen geringſchätzig beurtheilt haben. Racine, der in den Vorreden zu ſeinen Dramen ſich meiſt darauf beſchränkte, die Einwürfe ſeiner Gegner zu widerlegen oder zu verſpotten und nicht wie Corneille zugleich offen zugeſtehen, was er für mangelhaft darin hielt, hatte am Schluſſe der Vorrede zu ſeinen Plaideurs geſagt: „Ce n'est pas que j'attende un grand honneur d'avoir assez longtems réjoui le monde. Mais je me sais quelque gré de l'avoir fait, sans qu'il m'en ait coûté une seule de ces sales équivoques et de ces malhonnêtes plaisanteries, qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains et qui font retomber le théâtre dans la turpitude d'où quelques auteurs plus modestes l'avaient tiré. Man hat den in dieſer Stelle enthaltenen Angriff auf Molière bezogen. Warum aber ſollte Racine Molière nicht, wie es den Thatſachen doch gerade entſprach, mit unter den beſcheideneren Dichtern verſtanden haben? Wo wären wohl ſonſt die auteurs plus modestes, von denen er ſpricht, wenn er Molière und vielleicht auch noch Corneille, davon hätte ausſchließen wollen? Ganz aus der Luft gegriffen iſt aber die Unterſtellung Royer's: Racine habe nur deshalb kein weiteres Luſtſpiel geſchrieben, weil er die Concurrenz mit Molière zu fürchten gehabt. Der ungeheure Erfolg der Plaideurs widerlegt es allein. Trotz Molière ſtand aber damals das Luſtſpiel in der Werth-

*) Von 1680—1715 wurde es 288 Mal gegeben. Phädra ſteht ihm von den Racine'ſchen Dramen am nächſten. Sie erlebte während dieſer Zeit 212, Andromache 198, Mithridat 162, Iphigenia 158 Vorſtellungen. Corneille's Cid ſteht mit 219, der Lügner mit 164, Cinna mit 139, Nicomède mit 138, Rodogune mit 133 verzeichnet.

ſchätzung noch tief unter der Tragödie, was von den frommen Freunden des Dichters wohl geltend gemacht werden mochte, um ihn wenigſtens hiervon zurückzuhalten, was ſie dann auch erreicht zu haben ſcheinen.

Der am 15. December 1669 zur Aufführung gelangte Britannicus läßt Racine bereits auf der vollen Höhe ſeines Talentes erſcheinen.*) Ich halte ihn bis auf den letzten Akt für das bedeutendſte dramatiſche Werk des Dichters. Kein Geringerer als Tacitus hatte ihm freilich die Umriſſe und Farben zu ſeinem Gemälde geliefert. Die ſich darin offenbarende Geſtaltungskraft iſt gleichwohl noch immer eine ganz außerordentliche. Die Charaktere des Nero, des Burrhus, der Agrippina und des Narciſſus ſind von ergreifender Wahrheit. Von beſonderer dramatiſcher Kraft und Bewegung iſt die Scene zwiſchen Nero und Junia im zweiten Akte. Zu loben iſt ferner, daß Racine die Rollen der Vertrauten in Burrhus und Narciſſus zu wirklich in die Handlung eingreifenden Perſonen umgeſtaltete. Andrerſeits läßt das Stück aber auch mancherlei Einwürfe zu. An dieſen hat es denn in keiner Weiſe gefehlt. „Die Kritik" — ſagt Racine, der es für ſein durchgearbeitetſtes Werk hielt, in ſeiner Vorrede dazu — „ſchien es zerreißen zu wollen, zuletzt geſchah aber doch, was mit Werken von einem gewiſſen Werth zu geſchehen pflegt, die Kritiker verſchwanden, das Werk ſelbſt aber blieb." Racine hatte hier ohne Zweifel den mit viel Laune und Witz von Bourſault in der Einleitung zu ſeinem Roman Artémise et Poliante gegebenen ſatiriſchen Bericht mit im Sinne, welcher die Wahrheit zwar ſtreift, aber die Schwächen des Stücks ſo übertreibt, daß Gebrüder Parfait mit Recht ſagen konnten: „Müßte man den Britannicus nicht für ein ganz mittelmäßiges Stück halten, wenn von ihm nichts weiter übrig geblieben wäre, als dieſe Beurtheilung?" Es iſt dieſes Stück, von dem eine Stelle Ludwig XIV. beſtimmt haben ſoll, nicht mehr öffentlich in den Ballets ſeines Hofes zu tanzen. Es heißt hier nämlich geringſchätzig von Nero:

Il excelle à conduir un char dans la carrière,
A disputer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains.

*) Der erſte Druck iſt vom Jahre 1670. Mᵉˡˡᵉ des Oullets ſpielte die Agrippina, Mᵉˡˡᵉ Ennebaut die Junia, Floridor den Nero.

A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
A réciter des chants, qu'il veut, qu'on idolâtre.

Von der Veranlaſſung, welche Racine und Corneille gleichzeitig zur dramatiſchen Bearbeitung der Liebesgeſchichte des Titus und der Berenice beſtimmt haben ſoll, iſt ſchon früher die Rede geweſen. P. Mesnard weiſt aber mit Recht auf den befremdenden Umſtand hin, daß beide Dichter in ihren Vorreden davon nichts erwähnen, obſchon Henriette von England bereits vor Erſcheinen der Dichtungen geſtorben war; ſo wie auch noch darauf, daß die Handlung ſich mehr auf das Liebesverhältniß Ludwig XIV. zu Maria Mancini als auf das zu Henriette bezieht. — Von der Niederlage des Corneille'ſchen Stückes ward ſchon berichtet. Sie wirkte aber auch ungünſtig auf die Beurtheilung des Racine'ſchen ein.

Von den Einwürfen, die man dagegen erhob, war der bedeutendſte, daß Titus Berenice nicht allzuſehr geliebt haben könne, da er nicht wenigſtens abwartete, ob der Senat ſich der Verbindung mit ihr auch wirklich widerſetzen werde. P. Mesnard wendet dagegen zwar ein, daß Racine dies ohne die Geſchichte zu fälſchen, nicht thun konnte. Ich glaube jedoch, daß Racine ſich deshalb nicht würde davon haben abhalten laſſen, was zu thun er auch ſicher nicht brauchte. Er wollte hier aber nicht die Stärke des Egoismus der Liebe, ſondern den Sieg über dieſen zur Darſtellung bringen. In Berenice: durch eine reinere Liebe, welche ſich durch die Rückſicht auf die Pflichten des Geliebten beſtimmen läßt; in Titus: durch die Pflicht gegen das Geſetz, deſſen Hüter er iſt. Titus ſchien in ſeinen Augen unſtreitig um ſo höher zu ſtehen, je weniger er ſich durch äußern Zwang, je mehr er ſich durch die Stimme der Pflicht beſtimmen ließ. Allerdings machte der Dichter hierdurch den Kampf zwiſchen Pflicht und Liebe ganz nur zu einem inneren. Er begab ſich der größeren dramatiſchen Wirkungen, welche ein Kampf, der zugleich ein äußerer und innerer iſt, nothwendig hätte ausüben müſſen, ſobald er vollkommen zur ſceniſchen Anſchauung kam. Gingen die franzöſiſchen Bühnendichter dieſen letzteren aber nicht ſelbſt noch dann gefliſſentlich aus dem Wege, wenn ſie einen ſolchen Kampf darzuſtellen beabſichtigten? Wurden ſie hierzu durch die unglückſelige Einheit des Ortes und andere ſceniſche Unzuträglichkeiten (auf die ich noch

ſpäter zurückkommen werde) gezwungen. Racine aber legte noch überdies den größten Werth auf die außerordentliche Einfachheit ſeines Stoffs und die Kunſt, ihn dennoch intereſſant geſtaltet zu haben. Auch geſtattete ihm dieſe Einfachheit, die Vorgänge ſeines Dramas, insbeſondere die Kataſtrophe, in ihrem ganzen Verlaufe unmittelbar darzuſtellen, was den letzten Act dieſer Dichtung gegen verſchiedene anderer ſeiner Dramen im Vortheil erſcheinen läßt. Mesnard, der ſie überhaupt ſehr hoch ſtellt, vergleicht ſie darin mit Recht der Eſther des Dichters, daß in ihr, wie in dieſer, deſſen eigenſte Natur am vollſten und freieſten zur Erſcheinung gekommen ſei.

Bajazet, welcher in den erſten Tagen des Januar 1672 zur Aufführung kam,*) bezeichnete zwar nicht gerade einen Fortſchritt, war aber darum epochemachend, weil die Roxelane eine große ſchauſpieleriſche Aufgabe darbietet, die von einer neuen Darſtellerin des Hôtel de Bourgogne, Melle Champsmelé, in ausgezeichneter Weiſe gelöſt wurde. Corneille ſoll gegen das Stück den Mangel an nationalem Colorit eingewendet haben, wogegen ſich Racine gerade auf die Coſtümtreue deſſelben nicht wenig einbildete. Ich finde, daß der Hauptfehler deſſelben in dem Grundmotiv liegt, das ſeiner Anlage nach ein Luſtſpielmotiv mit noch dazu künſtlichen Vorausſetzungen iſt, und dem nur durch die äußeren Umſtände und die beſondere Natur der Charaktere weiterhin eine tragiſche Wendung zu Theil wird. Ein junges Mädchen giebt ſich nämlich den Schein, als ob ſie ein Liebesverhältniß zwiſchen einem andren Mädchen und einem jungen Manne vermittle, ohne daß dieſer doch davon weiß, während es in Wahrheit mit ihm ſelbſt ein ſolches Verhältniß unterhält. Frau v. Sevigny ſchrieb damals über dieſes Stück an ihre Tochter: „Je vous envoye Bajazet, je voudrais aussi vous envoyer la Chammêlay pour rechauffer la pièce. Il y a des choses agréables, rien de parfaitement beau, rien qui elève, point de ces tirades de Corneille qui font frissoner. Ma fille, gardons-nous bien de lui comparer Racine. Sentons-en la différence! (Hier ſieht man z. B., mit welchem Vorurtheile der jüngere Dichter zu kämpfen hatte!) Jamais il n'ira plus loin qu'Andromaque. (Was freilich von ihm in verſchiedenen

*) Der erſte Druck erſchien 1672. Die erſte deutſche Proſaüberſetzung von Bröſtedt, Leipzig 1756; metriſch, Bode, Berlin 1803.

Beziehungen in seinem Britannicus schon geschehen war.) Il fait des comédies pour la Chammêlay et non pour les siêcles à venir.“ Das Letzte gilt, wenn überhaupt für Racine, allerdings für Bajazet eher, als für irgend ein anderes seiner Stücke.

In Mithridate, der wahrscheinlich am 13. Januar 1673 zur Aufführung kam,*) erhob sich Racine wieder bedeutend. Er wollte darin ganz augenscheinlich den Vorwurf Corneille's widerlegen, da er vorzugsweise der Charakteristik darin seine Aufmerksamkeit zuwendete. Mithridat und Monime sind vortrefflich gezeichnet. Diese gehört zu seinen anmuthigsten, edelsten Frauengestalten, Mithridat zu seinen wuchtigsten heroischen Charakteren. Ludwig XIV. zog dieses Stück allen anderen Dramen des Dichters vor. Voltaire hat zwar gemeint, daß das Grundmotiv viel Aehnlichkeit mit Molière's Geizigen habe und Schlegel steigert dieses abfällige Urtheil noch dadurch, daß er die durch die Rückkehr des Mithridat geschaffene Situation für unglaublich komisch erklärt. Sie erhält aber nur dadurch einen komischen Schein, weil sie etwas schwächlich ist, weil Pharnace und Xiphares kein hinlängliches ästhetisches Gegengewicht zu ihres Vaters gewaltiger Persönlichkeit darbieten. Von ihnen, besonders dem Xiphares gilt, was Voltaire von verschiedenen der schöngefärbten Helden Racine's, vom Britannicus, Orest, Hippolyte, gesagt:

Tendres galants doux et discrets,
Ils ont tous le même mérite.
Et l'amour qui marche à leur suite
Les croit des courtisans français.

Die Situation ist eine ähnliche, wie in Phädra nach der Rückkehr des Theseus, nur daß hier die Charaktere und ihre Stellung eine verschiedene und das Verhältniß Hippolyt's zu einem Doppelverhältniß geworden ist. Dergleichen Aehnlichkeiten in den Motiven bieten alle Racine'schen Stücke dar, wie in ihnen allen die Eifersucht eine bald mehr, bald minder große Rolle spielt. Es ist als ob der Dichter seine Kunst gerade darin zu zeigen beabsichtigt habe, ähnliche Motive und Verhältnisse in immer wieder neuer, überraschender Weise zu ge-

*) Der erste Druck ist von demselben Jahre. Die erste deutsche Uebersetzung Straßburg 1731.

ſtalten. Doch trieb die Enge des Gebiets, auf welchem er ſich bewegte, wohl auch dazu hin. Jenes Doppelverhältniß des Hippolyt, welches an Rodogune erinnert, finde ich nicht gerade glücklich gewählt, weil es das Intereſſe theilt. Um ſo lobenswerther iſt hier die Kataſtrophe. Obſchon auch von ihr ein Theil nur erzählt wird, ſo betrifft es doch Vorgänge, die, weil zu epiſcher Natur, beſſer und wirkungsvoller erzählt, als unmittelbar ſceniſch dargeſtellt werden können. Das Stück iſt bei ſeinem Erſcheinen nicht nach ſeinem vollen Werthe gewürdigt worden. Auch ſpäter blieben die Stimmen getheilt. Geoffroy hält es, wenn auch nicht für das glänzendſte, ſo doch nach der Athalie für das vollkommenſte der Werke des Dichters.

Dagegen vermag ich von Racine's Iphigénie, welche am 24. Aug. 1674 zuerſt in Verſailles bei Hofe und Anfang Januar 1675 in Paris dargeſtellt wurde,*) nicht ganz ſo gut zu denken, wie faſt durchſchnittlich alle Franzoſen. Voltaire nannte ſie ſogar das Trauerſpiel par excellence aller Zeiten und Völker. Die Einführung der Eriſphile, auf welche Racine ſo ſtolz war, hat nicht nur eine Doppelhandlung, ſondern auch ein zwiefaches Intereſſe derſelben bedingt und da nun die ganze tragiſche Handlung auf einer Namensverwechslung beruht, alſo in ein Luſtſpielmotiv umſchlägt, ſo wirft dies einen ſo komiſchen Schein auf dieſelbe zurück, daß man ihr als zweiten Titel ſehr wohl noch den Namen: „Viel Lärmen um nichts“ beilegen könnte. Der unglückliche Ausgang, den es mit Eriphile nimmt, kann hieran um ſo weniger ändern, als ſie nicht intereſſirt und ihr Tod, noch ehe ſie irgend eine Schuld auf ſich genommen hat, ſchon eine bei den Göttern beſchloſſene Sache iſt. Was aber hiernach gegen die Handlung im Ganzen auch einzuwenden, die eigenthümlichen Vorzüge der Dichtung, die vollendete Sprache und die edle Charakteriſtik, läßt es doch unberührt. Auch hat man gerühmt, daß der Dichter in ihr nicht wie gewöhnlich die erotiſche Liebe, ſondern die Kindes- und Elternliebe zum hauptſächlichſten Gegenſtand ſeiner Darſtellung machte.

Nur kurze Zeit ſpäter, im Monat Mai, erſchien eine andere Tragödie deſſelben Gegenſtandes und Namens von Nicolas Leclerc.

*) Der erſte Druck iſt von 1675. Die erſte deutſche Ueberſetzung (Proſa) von Bröſtedt, Leipzig 1756 — metriſch von Ayrenhoff, Preßburg 1804.

Sie ſcheint durch eine gegen Racine gerichtete Kabale veranlaßt worden zu ſein; fiel aber bei ihrer Darſtellung im Theater Guénégaud vollſtändig ab. Pradon behauptet bei einer ſpäteren Gelegenheit, daß Racine die Aufführung derſelben zu hintertreiben geſucht habe. Dies iſt ſchon deshalb ſehr unwahrſcheinlich, weil nicht einzuſehen, welchen Einfluß er auf ein Theater hätte ausüben können, zu welchem er in gar keinem Verhältniſſe ſtand.

Phèdre, welche am 1. Januar 1677 im Theater des Hôtel du Bourgogne zum erſten Male aufgeführt wurde*), wird nächſt der Athalie ziemlich allgemein für Racine's Meiſterwerk erklärt. Sie iſt es auch in vieler, wennſchon nicht in jeder Beziehung. Die Dämonie einer unerwiderten und verbrecheriſchen Liebesleidenſchaft, die im Kampfe mit weiblicher Scham und ehelicher Pflicht unaufhaltſam dem tragiſchen Untergange zudrängt, war wohl noch nie mit dieſer tiefen Kenntniß des menſchlichen Herzens, mit dieſer Meiſterſchaft der Ausführung dargeſtellt worden. Inzwiſchen laſſen ſich aber auch gegen ſie gewiſſe Bedenken erheben. Die Frage Arnault's, warum Racine ſeinen Hippolyt als Liebhaber dargeſtellt habe, berührt eine der ſchwachen Stellen des Stücks. Nicht minder berechtigt waren die Einwürfe, welche man gegen die ſprachliche Ausführung, beſonders gegen die Beſchreibung von Hippolyt's Tode erhob, in welcher der Dichter, mehr ſchön, als angemeſſen zu ſprechen beabſichtigt habe. Auch wird zu erwägen bleiben, daß, obſchon er ausdrücklich mit ſeiner Darſtellung eine ſittliche Tendenz verbinden wollte, ſie doch nicht ohne Peinlichkeit iſt.

Die Kabale, welche ſich ſchon gegen des Dichters Iphigénie geregt, hatte diesmal eine ſorgfältigere Organiſation gewonnen. Sie ging ohne Zweifel von den literariſchen Neidern und Gegnern deſſelben aus, die ſich jedoch hinter einer Anzahl Perſonen aus den höchſten Geſellſchaftskreiſen verſteckt hatten. Das Hôtel de Bouillon bildete den Sitz der Intrigue, deren Fäden in den Händen des ſchöngeiſtigen Philipp Mancini, Herzogs von Nevers, ſeiner ihm geiſtesverwandten Schweſter, der Herzogin von Bouillon und der Schriftſtellerin Antoinette Ligier de la Garde, verehelichte des Houillières, zuſammen-

*) Erſter Druck im ſelben Jahre. — Erſte deutſche Ueberſetzung (Proſa) von Börſtedt, Leipzig 1756, metriſch, Schiller, Tübingen 1805. Adolf Böttiger, Leipzig 1853.

liefen. Sie hatten ſich der Feder des Nicolas Pradon verſichert, welcher der Racine'ſchen Phädra gleichzeitig eine andere von ſeiner Mache entgegenſtellen ſollte. Daß man ihm ſelbſt die Kraft keineswegs zutraute, ſeinen großen Gegner im ehrlichen Kampfe zu überwinden, beweiſen die Mittel, welche man außerdem anſtrengte. Die Geſellſchaft des Hôtel de Bouillon kaufte nämlich für die erſten ſechs Vorſtellungen die Logen beider Theater, welche bei dem Racine'ſchen Stücke ganz leer gelaſſen wurden, während ſie bei Pradon mit enragirten Claqueurs gefüllt waren. Mad. de Houillières war die einzige Perſon des Hôtel de Bouillon, welche der erſten Vorſtellung des Racine'ſchen Dramas beiwohnte und einen ſpöttiſchen Bericht in einem Sonett davon machte, welches am folgenden Tag in Paris courſirte. Es erhielt eine beißende Erwiderung, die den Herzog von Nevers, noch mehr aber ſeine galante Schweſter, Hortenſe de Mancini, Herzogin von Mazarin, aufs rückſichtsloſeſte bloßſtellte. Man ſchrieb ſie Racine ſelbſt und Boileau zu, die dies jedoch, und mit Recht in Abrede ſtellten, da das Sonett von dem Chevalier de Nantouillet, dem Grafen Fiesque, dem Marquis d'Effiat, M. de Guillerayes und M. de Manicamp herrührte. Nevers griff aber ohne Weiteres Racine und Boileau in der gröblichſten Weiſe an, indem er ſie mit Stockſchlägen im offenen Theater bedrohte. Die Drohung war zwar ſo ernſt nicht zu nehmen, aber Boileau und Racine mochten ſich gleichwohl dadurch nicht wenig eingeſchüchtert fühlen. Indeß blieb ihnen auch jetzt, und zwar aus den höchſten Kreiſen, Hilfe nicht aus, da ſie (nach Valincour) vom Sohne des großen Condé die Aufforderung erhielten, Schutz im Hauſe des letzteren zu ſuchen, ſei es nun, daß ſie unſchuldig oder ſchuldig an jenem Gedichte wären. Dies reichte hin, um die Intrigue zum Schweigen zu bringen.

Pradon beſchuldigte ſpäter Racine, die gleichzeitige Aufführung ſeines Stücks verhindert zu haben, die überhaupt nur durch die Zwiſchenkunft Ludwig XIV., welcher ſie anbefohlen, möglich geworden ſei. Pradon würde dies wohl kaum zu veröffentlichen gewagt haben, wenn nicht etwas wahr an der Sache geweſen wäre. Auch war, einer ſo nichtswürdigen Kabale gegenüber, wie ſie Racine und ſeinen Dichtungen hier drohte, eine derartige Abwehr ſicher erlaubt. Gleichwohl ſcheint es kaum denkbar, daß ſich der König in die Angelegenheiten eines von ihm nicht weiter abhängigen Theaters in dieſer Weiſe ein-

gemiſcht haben ſollte, daher ich glaube, daß es ſich nur um die Aufführung ſeines Stückes bei Hofe hier handelte, die allerdings ſtatthatte, und welcher der König ſelbſt Beifall geſchenkt haben ſoll. Man ſpricht zwar häufig von einer Gegenkabale Racine's und Boileau's, doch iſt es auffällig, daß die Feinde der beiden Dichter nie näher anzuführen gewußt, worin ſie beſtand — man müßte es denn ſchon als Kabale betrachten, daß Racine beſſere Stücke, als ſeine Neider ſchrieb, Boileau dieſelben für lobenswerther erachtete und das Publikum ſich davon hinreißen ließ.

Die Feindſeligkeit, mit welcher Racine zu kämpfen hatte, verdankte er nicht zum kleinſten Theile ſeiner Freundſchaft mit Boileau, deſſen Satiren nnd beißende Urtheile um ſo mehr verletzten, je größer die Autorität war, welche er ſich durch ſeine ſcharfen, meiſt aber ſicher treffenden Urtheile erworben.

Nicole Boileau, nach einer kleinen Wieſe, welche den väterlichen Garten begrenzte, und auf der er als Kind oft geſpielt haben ſoll, auch Despréaux genannt, wurde am 1. November 1636, der jüngſte von 11 Geſchwiſtern, zu Crône, einem kleinen Dorfe bei Villeneuve St. George geboren, wo ſein Vater, welcher das Amt eines Greffier du Palais bekleidete, ein kleines Grundſtück beſaß, auf dem er die Ferien zuzubringen pflegte. Wie Racine, hatte auch er das Unglück die Mutter ſchon früh zu verlieren, daher er bei ſeiner Kränklichkeit eine ſehr ſtille, einförmige Kindheit verlebte, was ſeinem Geiſt die Richtung auf die Beobachtung des äußeren Lebens gab. Dagegen zeigte er damals ſo wenig Hang zur Verſpottung, daß ſein Vater zu ſagen pflegte: „Was Colin betrifft, ſo wird er ein guter Burſche werden, der von Niemandem etwas Schlimmes ſagt.“ Das ihm innewohnende Talent zur Poeſie, Kritik und Satire brach ſich aber doch endlich Bahn, was ihn beſtimmte, ſowohl der Jurisprudenz, zu der er ſich ausgebildet hatte, ſowie der Theologie zu entſagen, zu welcher er ſpäter noch übergegangen war. 1640 trat er mit ſeiner erſten Satire hervor. Der Erfolg war ein ſo großer, daß er ſchon vier Jahre ſpäter im vertrauteſten Verkehr mit den bedeutendſten Männern der Zeit und im bedeutendſten Anſehen ſtand, daß er ein geehrter Gaſt in den Häuſern der Rochefoucauld, Lamoignon, Vivonne und Pompone, ja ſelbſt wohlgelitten bei Hofe war, obſchon er wenig Anlage zu einem Hofmann beſaß. 1677 hatte er bereits faſt alle ſeine Satiren und auch ſein berühmteſtes Werk L'art poëtique (1673) geſchrieben.

Bei aller satirischen Schärfe des Geistes war Boileau doch eine treue und fromme, bei all seiner Schlichtheit eine vornehme Natur. Er verschenkte das Einkommen seiner Pfründen an Arme, überließ den Buchhändlern seine Werke ohne jedes Honorar, und als er vernommen, daß sich der greise Corneille in Noth befand, weil man ihm die königliche Pension entzogen oder doch nicht ausgezahlt hatte, trug er sofort darauf an, ihm seine eigne zu überweisen. — Boileau hatte zu wenig künstlerische Sinnlichkeit, zu wenig Phantasie, um ein Kunstwerk in allen seinen Beziehungen vollkommen würdigen zu können. Er legte ein zu großes Gewicht auf die Form und sah fast Alles nur auf diese hin an. Die geistigen Gesetze, auf denen dieselbe beruht, interessirten ihn vor allem Andern, nur daß er sie in zu einseitiger Weise auf die von den Werken der Griechen und Römer abgeleiteten Regeln einengte. Boileau hat hierdurch, wie auf seine Nation, so auch auf Racine, einen zugleich sehr wohlthätigen und verhängnißvollen Einfluß ausgeübt. Er hat diesen dazu angehalten planvoll, maßvoll und natürlich, doch zugleich auch allzu gewählt, ja gesucht zu schreiben. Er hat Racine wohl vor dem Ueberstiegenen und Platten, nicht aber davor bewahrt, zuweilen gegen das Angemessene und Charakteristische zu fehlen. Boileau hat ihn bestimmt, ein zu großes Gewicht auf den Bau und die Gliederung des Verses, auf den sprachlichen Ausdruck des Gedankens zu legen, was dazu geführt hat, daß er mehr einen sprachlich reinen und schönen, als einen wahrhaft dramatischen Stil ausbildete, welcher die Schönheit vorzugsweise in dem individuell Charakteristischen, in dem der äußeren und inneren Situation Angemessenen zu suchen hat. Boileau hat es vornehmlich verschuldet, daß die Dramen Racine's eine zwar elegante, dabei aber ermüdende Monotonie zeigen, wozu freilich, wie ich schon andeutete, das unglückliche Versmaß des Alexandriners mit beitrug. — Boileau schätzte an der Kunst zwar Alles, was ihm in *seiner* Art bedeutend erschien, aber auch nur das Bedeutende. Dies machte ihn öfter ungerecht, nicht nur gegen das kleinere, gegen das fragmentarische Talent, sondern auch gegen gewisse Seiten selbst noch des größten, wie überhaupt gegen das Eigenthümliche. Insbesondere konnte er kein rechtes Verständniß für die mittelalterliche und diejenige Kunst haben, welche man vorzugsweise die romantische nennt, so daß er Shakespeare gewiß noch viel einseitiger als Voltaire beurtheilt haben würde.

Von dieſem ſeinem beſchränkten Standpunkte aus erſcheinen aber ſeine Urtheile faſt immer abgewogen und fein, daher ſie von den Franzoſen, ja ſelbſt von den übrigen Völkern, lange als Orakelſprüche verehrt wurden. So lange dieſer Geſichtspunkt der herrſchende blieb, war auch das Wort Voltaire's berechtigt: Ne disons pas de mal de Nicolas, cela porte malheur. Was Boileau znm begeiſterten Lobredner Racine's machte, war nicht nur Freundſchaft, am wenigſten Cameraderie, es war innigſte Ueberzeugung. Dies läßt ſich am beſten daraus erkennen, daß er Molière doch noch für den größeren Dramatiker hielt, und ſein Verhältniß zu letzterem, trotz der Zerwürfniſſe zwiſchen dieſen beiden Dichtern aufrecht erhielt.

Mit Phädra ſchloß die erſte dramatiſche Dichtungsperiode Racine's großartig ab. Mit ihr entſagte er für immer der weltlichen Bühne. Man hat dieſen Entſchluß auf verſchiedene Weiſe zu erklären verſucht. Einige, wie P. Mesnard, glauben, daß vorzugsweiſe die wiederholten Angriffe, denen er ausgeſetzt war, denſelben herbeiführten, andere, daß er ſich durch religiöſe Bedenken dazu beſtimmen ließ, noch andere, daß ihn die Untreue der Champsmelé die Bühne völlig verleitet habe, oder daß ihn Ludwig XIV. derſelben zu entſagen beſtimmte, als er ihn zu ſeinem Hofgeſchichtsſchreiber ernannte.

Angriffe, wie Racine zu erleiden gehabt, können einen Dichter von ſeiner Bedeutung wohl verſtimmen, wohl vorübergehend die Dichtung verleiden, aber ſie werden nicht mächtig ſein, ihn dauernd bei dieſem Entſchluſſe zu erhalten. Daß Racine bei der Herausgabe der Phädra ſeinen Frieden mit den Frommen zu machen erſtrebt, beweiſt eine Stelle aus dem Vorwort zu ihr. Aber dieſelbe Stelle beweiſt auch, daß er damals noch nicht im geringſten der Bühne zu entſagen gedachte. Allerdings kam, ſeit Frau von Maintenon Einfluß auf Ludwig XIV. gewann, eine frömmelnde, dem Theater ungünſtigere Anſchauung bei Hofe und in der vornehmen Geſellſchaft in Aufnahme und in die Mode. Dies gehörte aber doch erſt einer etwas ſpäteren Zeit an. Forderte ihn doch Frau von Montespan, der er ſeine Ernennung zum Hofhiſtoriographen hauptſächlich verdankte, und wie es ſcheint mit Wiſſen des Königs, um 1780 ſogar noch ſelbſt dazu auf, eine Oper zu ſchreiben. Wenn die Ernennung Racine's zum Hofhiſtoriographen auch an die Bedingung geknüpft geweſen ſein ſollte, nicht mehr für die Bühne zu arbeiten, ſo iſt das doch wohl erſt in

Folge ſeines Entſchluſſes, dieſer fortan zu entſagen, geſchehen. Dagegen weiſt nichts darauf hin, daß der König dieſen Entſchluß nicht vollſtändig gebilligt oder ihn von demſelben zurückzuhalten geſucht habe. — Noch weniger Gewicht aber kann ich auf das Verhältniß Racine's zur Champmeslé legen. Daß er ein ſolches Verhältniß gehabt, beweiſen, nicht ſowohl die darauf anſpielenden Epigramme der Zeit, als es aus einer Stelle eines Briefes Boileaus an Racine hervorgeht. Daß ihn aber die Eiferſucht dabei wenig zu ſchaffen gemacht, läßt ſich aus einem ſcherzhaften Epigramm des letzteren erkennen, welches die Flatterhaftigkeit der ſchönen Schauſpielerin beſpöttelt. Es wird ihm daher auch keine zu große Aufregung bereitet haben, als der Graf Clermont Tonnère mit in die Reihe ihrer Begünſtigten trat, ſelbſt wenn Racine wie dies von einem Spottgedicht angedeutet wird,*) ganz gegen dieſen hätte zurücktreten müſſen. Jedenfalls würde ſich Racine über dieſen Verluſt ſehr bald zu tröſten gewußt haben, da er ſich nur kurze Zeit ſpäter verheirathete. Mit dieſer Heirath berühre ich aber zugleich den Punkt, der wie ich glaube, für ſeinen Rücktritt von der Bühne entſcheidend geweſen iſt und den, ſo viel ich weiß, bisher nur d'Olivet beſtimmter in den Worten hervorhob: Seine Heirath, die Vorſtellungen der Mutter Agnès und die Ehre ſich zum Hiſtoriographen des Königs ernannt zu ſehen, beſtimmten ihn, dem Theater zu entſagen.

Es iſt kein Zweifel, daß von Port Royal, beſonders von den Frauen, ununterbrochen Anſtrengungen gemacht wurden, ihn zu dieſem Schritt zu bewegen. Racine ſelbſt ſpricht es aus, daß Marie des Moulins es geweſen ſei, welche ihn wieder zurück auf den Weg des Heils geführt habe. Ich glaube jedoch, daß ihr dies nur durch jene Heirath gelang, bei welcher ſein mit Port Royal in vertrautem Verhältniſſe ſtehender Vetter, Nicolas Vitart, den Vermittler geſpielt. Am erſten Juli 1677 veröffentlichte der Mercure galant die Vermählungsanzeige Racine's mit Melle de Romanet in den Worten: „Sie hat Vermögen, Geiſt und iſt von edler Geburt. Herr Racine verdiente es wohl, alle dieſe Vorzüge in einer liebenswürdigen Per-

*) Es heißt:

A la plus tendre amour elle fut destinée,
Qui prit long temps Racine dans son coeur
Mais pour un signe malheureux
Le Tonnere est venu, qui l'a dé Racinnée.

ſönlichkeit vereinigt zu finden.“ Vermögen, Schönheit und Geiſt werden von andrer Seite aber nicht grade als beſonders hervortretend an ihr geſchildert; deſto größer war ihre Frömmigkeit und ihre Abneigung gegen das Theater, das ſie niemals beſucht haben kann, da ſie auch nicht eine einzige Zeile der weltlichen Dramen ihres Gatten gekannt. Daher wohl die Annahme zuläſſig iſt, daß es Racine mit dieſer Heirath geradezu zur Bedingung gemacht wurde, der Bühnenthätigkeit hinfort zu entſagen. Unmittelbar nach derſelben war er nachweislich um ſeinen Frieden mit den Vätern von Port Royal bemüht und gerade bei dieſer Gelegenheit ſollte ſich zeigen, daß er auch jetzt, trotz der Frömmigkeit, welche ihn überkommen haben mochte, in der Thätigkeit für die Bühne noch nichts Sündhaftes ſah, da er nach der Erklärung, der dramatiſchen Dichtung für immer entſagt zu haben, doch noch eine Rede zur Rechtfertigung derſelben hielt und erſt hierauf Arnauld ein Exemplar ſeiner Phädra überreichte, um deſſen zuſtimmendes Urtheil darüber einzuholen, welches ihm auch, vielleicht freilich nur auf Grund jener vorausgegangenen Erklärung, von dieſem zu Theil wurde.

Es entſteht hier die Frage, warum, wenn Racine ſo feſt zum Rücktritt von ſeiner dramatiſchen Thätigkeit entſchloſſen war, ihm an dieſem Urtheil überhaupt noch ſo viel gelegen ſein konnte? Ich glaube, daß er damit ſowohl diejenigen Bedenken niederzuſchlagen beabſichtigte, welche ſeine junge Frau noch immer wegen ſeiner früheren Verbindung mit dem Theater beunruhigen mochten, als auch die, welche daraus entſtehen konnten, daß er an ſeinen dramatiſchen Dichtungen noch fortdauernd Intereſſe nahm, noch immer in einer, wenn auch nur loſen, Verbindung mit dem Theater blieb. Denn Racine war nicht nur an der weiteren Herausgabe ſeiner dramatiſchen Schriften betheiligt, er bezog nicht nur noch immer Honorare dafür, ſondern er übte auch weiterhin Einfluß auf die Beſetzung ſeiner Stücke aus, wie er das Theater ja noch immer beſuchte. Erſt als der König ſich ganz von demſelben zurückzog, fing auch er ſich demſelben mehr und mehr zu entfremden an. Doch beweiſt ſein Epigramm auf Boyer's Judith (1695), daß er faſt noch bis zu ſeinen letzten Jahren Antheil an den neuen Erſcheinungen desſelben nahm.*) Auch entſprechen

*) Auch bei La Grange-Chancel heißt es gelegentlich der Aufführung ſeines Adharbal 1694 „Racine, à qui la dévotion ou la politique ne permettait

die Jahreszahlen der hier gegebenen Darstellung. Am ersten Januar 1677 erschien die Phädra auf der Bühne, am 15. März d. J. aber im Druck, am ersten Juli wurde Racine's Heirath veröffentlicht und erst im October desselben Jahres erfolgte seine und Boileaus Ernennung zum Hofhistoriographen des Königs. Die Bedenken, die ihm von Frau von Montespan bestellte Oper zu schreiben, entstanden nicht aus ihm selbst; da er nach dem Zeugnisse Boileau's diese Arbeit sogleich mit Eifer begonnen hatte, sie kamen also von Außen. Doch würden sie kaum eine günstige Aufnahme bei Hofe gefunden haben, falls sie nur von Port Royal ausgegangen wären. Wahrscheinlich konnte er sich aber auf die gegen seine Frau eingegangenen Verpflichtungen berufen. Racine bildete sich jetzt mit demselben Talente zum Hofmann aus, das er früher als Dichter gezeigt. So heißt es z. B. schon im nächsten Jahre in einer Rede, welche er als Director der Academie hielt, in die er 1673 Aufnahme gefunden hatte: „Tous les mots de la langue, toutes les syllabes nous paraissent précieuses, parce que nous les regardions comme autant d'instruments qui doivent servir à la gloire de notre auguste protecteur." Doch entsprangen derartige Aeußerungen sicher aus innerster Ueberzeugung bei ihm. „Rien du poëte dans son commerce — sagt von ihm der Herzog von St. Simon — et tout de l'honnête homme et de l'homme modeste."

Es konnte nicht fehlen, daß Racine und Boileau auch in ihrer neuen Stellung, welche diese nicht gerade muthigen Männer nöthigte, den König auf seinen Zügen nach dem Kriegsschauplatz zu begleiten, dem Spotte der Gegner verfielen, welche sie nun als „Messieurs de Sublime" verhöhnten. Pradon that es hierin allen Anderen in seinen Nouvelles remarques zuvor, in denen es z. B. von ihrer historiographischen Thätigkeit heißt:

C'est ce que dit un jour un commis de finances:
Nous n'avons encor vu rien d'eux que leurs quittances.
Que ce qu'ils ont écrit soit bien ou mal conçu
Ils écrivent fort bien du moins un „J'ai reçu."

Das ist selbstverständlich nur Bosheit, da die Précis historiques des Campagnes de Louis XIV. nur eine Einleitung, die Rélation

plus de fréquenter les spectacles depuis que le roi s'en était privé, vint à cette première représentation.

du siège de Namur und die Fragments historiques aber nur Nebenarbeiten des großen historischen Werkes dieser beiden Männer waren, welches sich freilich jeder Beurtheilung entzieht, da es 1726 bei einer Feuersbrunst verloren gegangen ist.

1684 hatte Frau von Maintenon das adlige Stift von St. Cyr gegründet. Nicht nur die Dichtkunst und Musik, sondern auch dramatisch-musikalische Uebungen wurden in den Unterrichtsplan der jungen Damen mit einbezogen. Man hatte anfangs einige der Meisterwerke Corneille's und Racine's dazu mit gewählt, bald aber Bedenken gegen den Inhalt derselben getragen. Die Versuche, welche hierauf die Superiorin des Instituts, Mad. de Brinon, gemacht, waren aber wieder zu geschmacklos befunden worden. Frau von Maintenon, welche diese Uebungen nicht aufgeben mochte, und selbst eine Anzahl Proverbes dramatiques für dasselbe geschrieben hat, unterhielt sich darüber eines Tags mit Racine, dem sie sehr wohlwollte und richtete die Frage an ihn, ob er es nicht für möglich halte, ein Drama zu dichten, in welchem Musik und Gesang in vollkommenem Einklang mit den Forderungen der Frömmigkeit ständen. Racine, eingedenk der Kämpfe, welche er wegen der von Frau von Montespan an ihn gestellten Aufgabe zu bestehen gehabt, ging nur zögernd auf diese Aufforderung ein. Indessen scheint man dem Wunsche der frommen und allmächtigen Frau sich nicht zu entziehen gewagt zu haben. Es entstand die Esther, welche am 26. Jan. 1689 zum ersten Male in St. Cyr vor dem König zur Aufführung kam*), dann aber noch oft vor demselben wiederholt werden mußte, da er nicht müde wurde, die Großen des Reichs und die Jesuitenpater der Stadt, sowie alle Fremden von Distinction dazu einzuladen und sich an ihrem Entzücken zu weiden. Melle Caylus, welche die Esther spielte, soll nach dem Urtheile der vornehmen Welt, selbst noch die Champmeslé darin völlig in Schatten gestellt haben.

Racine erschien in dieser Dichtung auf einem neuen Gebiete auch selbst als ein Neuer. Erst hier schien er das Eigenste seiner Natur und seines Talentes in der unmittelbarsten und reinsten Weise entfaltet zu haben. Nicht daß der dramatische Werth dieses Werkes, in dem er zu mannigfaltigerer Ergötzung des Auges auch die Einheit des

*) Erster Druck 1689. Erste deutsche Uebersetzung von Bröstedt, Lüneburg 1745.

Orts nicht völlig gewahrt hatte, ein so großer gewesen wäre. Es nimmt vielmehr nur eine Mittelstellung zwischen Tragödie und Oratorium ein. Allein das lyrische Element, welches ja ohnehin bei diesem Dichter stets vorherrschte, fand, besonders in den Chören, hier einen überaus günstigen Spielraum zu freiester und selbständiger Entwicklung vor. In der That gehören diese letzteren, zu denen der Organist von St. Cyr, Jean Baptiste Moreau, die Musik componirte, zu dem Reinsten, Anmuthigsten und zugleich Erhabensten, was in dieser Gattung geschrieben worden ist. Das Ganze aber übt einen überaus harmonischen und weihevollen Eindruck aus.

Der Erfolg bestimmte den Dichter im Einverständniß mit Frau von Maintenon noch ein zweites Stück dieser Art, jedoch in einem gewaltigeren und dramatischeren Stile zu schreiben. Inzwischen hatte dieser Erfolg aber auch neue Angriffe hervorgerufen. „Alle Klöster — so hieß es — haben die Augen auf St. Cyr gerichtet; sie werden dem Beispiele folgen und statt Nonnen Comödiantinnen erziehen." Ja, holländische Pamphlete erklärten sogar St. Cyr für ein Serail, welches die alternde Sultanin dem modernen Ahasverus eingerichtet habe. Man brach daher die Vorstellungen ab. Athalie, das neue und letzte dramatische Werk Racine's wurde nur zweimal im Zimmer der Frau von Maintenon (Jan. und Febr. 1691) von den Fräulein von St. Cyr, doch nur in ihren Stiftskleidern zur Aufführung gebracht.*) Erst 1702 wurde es bei Hofe, doch nicht von den Schauspielern, und erst 1716 nach dem Tode Ludwig XIV., von letzteren und dabei öffentlich dargestellt.**)

Diese Dichtung, welche von Vielen als das bedeutendste Werk Racine's gefeiert wird, übertrifft an dramatischer Bedeutung entschieden die Esther, ohne doch hierin den Britannikus oder die Phädra ganz zu erreichen. Die Totalwirkung ist aber eine imposante, der Grundzug ein feierlicher. Dem Zwecke der Darstellung durch die jungen Damen von St. Cyr entsprach die Esther jedenfalls besser, wie sie in ihrer größeren Schlichtheit und Innigkeit auch mehr zu Herzen spricht.

*) In demselben Jahre erschien es im Druck. Die erste deutsche Uebersetzung ist von Cramer, St. Gallen 1790.

**) Diese Angaben finden sich bei Royer. Beauchamps berichtet dagegen, daß die ersten Darstellungen bei Hofe 1717 und 1721, die ersten öffentlichen aber erst 1728 und 1729 stattfanden.

Wie Corneille hat auch Racine zweimal der Bühne entsagt, aber beidemal nach großen Triumphen. Er hatte das seltene Glück in seinem letzten Werke noch in der vollen Kraft seines poetischen Ingeniums zu stehen. Doch sonderbar, dieser Dichter, welcher dem Ruhm so leicht zu entsagen vermochte, war unfähig, den Verlust der königlichen Gnade verschmerzen zu können. L. Racine giebt als Grund desselben ein Memoire an, welches sein Vater im Auftrage der Frau von Maintenon über die Volksnoth geschrieben habe. Ein von Racine an diese letztere gerichteter Brief (vom Jahre 1798), der dieses Memoire nur flüchtig berührt, läßt aber erkennen, daß es vielmehr sein mit den Jahren immer inniger gewordenes Verhältniß zu dem gefürchteten und verfolgten Port Royal war, welches ihm den Unwillen und das Mißtrauen seines Königs zugezogen hatte. Es ist daher anzunehmen, daß jenes Memoire den König zunächst nur als eine lästige Einmischung in die Regierungsangelegenheiten unangenehm berührt habe, die Jesuiten in der Umgebung desselben diese Stimmung aber benützten, um sich an Racine für die Dienste zu rächen, welche er den Vätern von Port Royal vielfach geleistet. Es geht aus einem Briefe von Frau von Maintenon an Madame de la Maisonfort deutlich hervor, daß man ihn jetzt in der That für einen gefährlichen Menschen zu halten begann. Wie tief ihn aber auch diese Vorfälle aufgeregt haben mögen, so ist man doch wohl zu weit gegangen, wenn man seinen Tod ihnen beimißt, obschon sie immerhin zur Beschleunigung desselben mit beigetragen haben dürften.

Racine war von mittlerer Gestalt, seine Gesichtsbildung edel und offen, sein Ausdruck gewinnend. Er beherrschte die Umgangsformen mit dem Takte des vollendeten Weltmanns. Seine Sprache war wohlklingend, seine Unterhaltung lebhaft und witzig. Der Rede war er vollkommen mächtig. Ein vorzüglicher Kenner der Literatur, konnte er insbesondere die vorzüglichsten Werke der griechischen Tragiker auswendig. Es giebt kaum einen französischen Dichter, der sich so sehr mit der Schönheit des griechischen Geistes durchdrungen, und keinen Dramatiker seiner Zeit, der sich so frei vom spanischen Einflusse gehalten, wie er. Auch dem Einfluß des Marinismus und Gongorismus hat er sich, wie groß das Gewicht, das er auf die Form und das Gewählte des Ausdrucks legte, auch war, fast völlig entzogen. Er ist der lebensvollste von den Tragikern der französischen klassischen Schule

und hat das Drama derſelben auf dem Gebiete der Tragödie zur vollendetſten Ausbildung gebracht. Er erſcheint ſtärker in der Geſtaltung der weiblichen, als in der der männlichen Charaktere. Dies lag aber mit in der Richtung, welche ſein Drama genommen. Die Geſtalten des Nero und des Mithridat, ſo wie ſeine beiden letzten Dramen, laſſen erkennen, wie Vieles in ſeinem Geiſte noch ſchlummerte, das nur der Geburt und des äußeren Anſtoßes harrte.

Man hat viel von Racines Spottſucht geſprochen und in der That ſind einige ſeiner Epigramme von einer beißenden Satire durchtränkt. Auch mag er dieſer Seite ſeines Geiſtes im vertraulichen Geſpräche noch mehr nachgegeben haben. Allein man überſah, daß dies weniger eine perſönliche, als eine nationale Eigenſchaft und ganz beſonders eine charakteriſtiſche Eigenſchaft der Zeit war. Noch heute übt jeder geiſtreiche Franzoſe dieſe Art des Witzes aus und damals wird es wohl keinen gegeben haben, der ſich nicht in Epigrammen verſucht hätte. Jedenfalls entſprangen ſie bei Racine nicht einem böswilligen, neidiſchen Herzen. So weit es ſich beurtheilen läßt, waren ſie immer nur gegen ſolche gerichtet, die ihn zuvor angegriffen hatten und ſelbſt noch dann meiſt nur gegen die anmaßliche, aufdringliche Mittelmäßigkeit. War er im Grunde der Seele doch eine wohlwollende Natur, hilfreich und bei jedem Mißgeſchick ein zuverläſſiger, im Unglück treu ausharrender Freund, beſonders lobenswerth in ſeinem ſpäteren Verhalten zu den verfolgten und geächteten Vätern des Port Royal. Und wie er manchem der ihm vorausgegangenen Freunde in ſeinen letzten ſchweren Stunden tröſtend und helfend zur Seite ſtand, ſo war auch ſein Leidens- und Sterbebette von treuen Freunden umgeben. Boileau war natürlich mit unter denſelben und was dieſer ihm war, geht aus den letzten Worten, die Racine an ihn gerichtet, hervor: „C'est un bonheur pour moi de mourir avant vous.“ Mit ſeltener Seelenſtärke, ganz durchdrungen von den Segnungen der Religion, ertrug er die über ihn verhängten Leiden und verſchied am Morgen des 21. April 1699 in frommer Ergebung. Auch der Hof hatte ihm wieder ſeine Theilnahme zugewendet. Als Boileau zu Ludwig XIV. kam, um deſſen Befehle wegen der Weiterführung der Biographie dieſes letzteren in Empfang zu nehmen, rief ihm derſelbe entgegen: „Despréaux, nous avons beaucoup perdu, vous et moi, à la mort de Racine.“ Auch überwies

er der Wittwe und den sieben Kindern des Dichters eine Pension von 2000 Livres. Racine wurde nach seiner testamentarischen Anordnung in Port Royal begraben. Nachdem dieses 1709 zerstört worden war, wurden die Gebeine desselben 1711 in die Kirche St. Etienne du Mont übertragen.

Keiner der zeitgenössischen Dramatiker, mit Ausnahme Corneille's, läßt sich Racine auf dem Gebiete der Tragödie irgend vergleichen. Auch nimmt die Zahl der tragischen Dichter gegen Ausgang des Jahrhunderts mehr und mehr ab, was sich zum Theil aus der immer mehr hinschwindenden Theilnahme des Hofs am Theater erklärt. Es mögen davon nur Edmond Boursault, Mad. de Villedieu, Jean de Chapelle, Abeille, Geneſt, Campistron, Péchantré, La Grange Chaucel, De la Fosse und Duché de Vancy genannt werden. Nur einige wenige Bemerkungen sind über sie noch hinzuzufügen.

Edmond Boursault, den ich beim Lustspiel noch zu berühren habe, schrieb nur zwei Tragödien, Germanicus (1670) und Marie Stuart. Die erste wurde, nach Beauchamps, von Corneille sehr hoch geschätzt, doch glaube ich, daß er damit den jüngeren Corneille gemeint, welcher sehr befreundet mit Boursault war.

Marie Cathérine Hortense des Jardins (1632—88) war dreimal verheirathet. Sie behielt aber als Schriftstellerin den Namen ihres ersten Gatten, de Villedieu, bei. Ihr erstes Stück war Manlius (1662). Sie machte sich jedoch mehr durch ihre Romane bekannt.

Jean de la Chapelle, Seigneur de St. Port, 1655 zu Bourges geboren, 1723 zu Paris gestorben, versuchte zugleich im Staatsdienst und in den schönen Wissenschaften sein Glück. Er brachte es dort bis zum Receveur général des finances und hier bis zum Doyen de l'Académie. Er trat zuerst mit einem Lustspiel, dann 1681 mit der Tragödie Zaïde auf. Ihr folgten Cleopâtre (1681), Téléphonte (1682) und Ajax (1684). Er nahm Corneille und Racine in academischer Weise zum Muster, indem er zugleich durch neue Stoffe oder durch neue Wendungen, die er bekanntern Stoffen gab zu überraschen suchte. Cleopâtre hatte einen ziemlichen Erfolg. Téléphonte behandelt das Sujet der Merope. Auch Ajax fand eine gute Aufnahme, aber wie es scheint, hauptsächlich durch die Darstellung Baron's. Man sagt, daß die gute Tafel des Financiers auf den Beifall seiner Stücke mit eingewirkt habe.

Gaspard Abeille (1648—1718) war einer der vielen Abbé's, mit denen die Academie damals gesegnet war*) und von denen nicht wenige wie er an der Krankheit litten, als tragische Dichter berühmt werden zu wollen. Er trat 1674 mit seiner Argélie auf. Sein academischer Lobredner preist aber weislich nur die niemals gedruckten Stücke Sylanus, Danaus und Caton von ihm. Es werden ihm auch die unter dem Namen Thorillière's erschienenen Tragödien mit aufgebürdet.

Von gleichem Werthe sind die Tragödien eines anderen Abbé und Mitglieds der Academie, Charles Claude Genest (1635—1719), obschon sie nicht nur von dem unvermeidlichen academischen Lobredner, sondern auch von dem freilich kaum zuverlässigeren de Visé in seinem Mercure galant übermäßig gepriesen wurden.

Bedeutend über die Vorgenannten erhebt sich Jean Gilbert Campistron, geboren 1656, gestorben 1738. Er gehörte einer angesehenen Familie von Toulouse an, genoß eine vorzügliche Erziehung, schwang sich zum Generalsecretär der Galeeren empor und wurde Mitglied der französischen Academie und der Academie von Toulouse. Er kam früh nach Paris, lernte den Schauspieler Raisin kennen und wurde hierdurch zur Bühnenschriftstellerei verlockt. Er nahm sich Racine zum Vorbild, der ihn auch geschätzt haben soll. Sein erstes Stück war die Virginie (1683). Größern Erfolg hatten sein Alcibiade (1684), sein Andronique (1685) und besonders seine letzte Tragödie Tiridate (1690). Diese Stücke zeichnen sich besonders durch den gelungenen Aufbau der Handlung aus, doch auch die Ausführung der einzelnen Scene ist zum Theil sehr fein und sorgfältig, besonders in den zärtlichen und pathetischen Situationen. Schwächer ist er in der Charakteristik und in der Versification.

Auch Péchantré (1638—1708) war aus Toulouse, auch er wendete, sich zeitig Paris und der Bühne zu. Der Erfolg seiner ersten Tragödie Géta war viel versprechend, sie bezeichnet aber zugleich den Höhepunkt dieses Dichters und seines doch nur schwachen Talents.

---

*) Im Jahre 1709 bestanden ihre Mitglieder nach Despois aus 43 Geistlichen. Unter 17 weltlichen Mitgliedern befanden sich 1 Herzog, 3 Marquis, 1 Graf und verschiedene königliche Räthe. Von Berufsschriftstellern finden sich damals nur Boileau, Th. Corneille, Fontenelle, Tourreil, Dacier, de Sacy und Campistron verzeichnet.

Einer der begabteſten und gebildetſten tragiſchen Dichter am Ausgang des 17. Jahrhunderts war Antoine de la Foſſe, Sieur d'Aubigny, geboren 1653 zu Paris, wo er auch 1708 ſtarb. Er machte ſeine Carrière durch den Marquis de Créqui und den Herzog von Aumont, denen er nacheinander als Secretär diente. Daneben widmete er ſich der Dichtung und Schriftſtellerei. Sein erſtes Stück war die Tragödie Polixène (1696). Es wurde ſehr ſtreng beurtheilt; nichts deſtoweniger erkannte man aber, daß der vor kurzem geſtorbene Campiſtron durch ihn wieder erſetzt werden würde. Einen ungleich größeren Erfolg hatte ſein 1698 zur Aufführung gekommener Manlius. Er wird ganz allgemein als dasjenige Stück bezeichnet, welches den Arbeiten Racine's, am nächſten ſteht. Man verübelte aber dem Dichter, daß er zwar ſeine römiſche, nicht aber ſeine engliſche Quelle genannt, da er verſchiedene Motive und Situationen dem Venice preserved des Otway entlehnt hatte. Zwar hat man es dadurch zu entſchuldigen verſucht, daß dieſer ſelbſt erſt aus einer franzöſiſchen Quelle, der Histoire de la conjuration de Venise des Abbé de St. Réal geſchöpft hat. Der Erfolg der beiden letzten Werke des Dichters: Thésée (1700) und Corésus et Callirhoé (1703) blieb weit zurück hinter dem ſeines Manlius. In Corésus et Callirhoé behandelte de la Foſſe denſelben Stoff, wie Guarini in ſeinem Pastor fido, jedoch mit ungleich weniger Glück.

Auch die geiſtlichen Dramen Duché de Vancy's (1668—1704) verdienen Hervorhebung. Sie waren wie Boyer's Judith durch die beiden gleichartigen Meiſterwerke Racine's hervorgerufen, die überhaupt eine größere Nachfolge hatten. Sie wurden ſowohl in St. Cyr wie in Paris gegeben. Nur der Abſalon (1702) aber hatte einen nachhaltigen Erfolg. Duché de Vancy zeichnete ſich auch unter den Operndichtern aus.

Ungleich reicher als die Tragödie iſt in den letzten Decennien des Jahrhunderts das Luſtſpiel vertreten. Ehe ich mich deſſen Darſtellung aber zuwende, wird es nöthig ſein, der Entwicklung der franzöſiſchen Bühne und Schauſpielkunſt einen flüchtigen Blick zu vergönnen.

V.

Die Entwicklung der Bühne und Schauspielkunst im 17. Jahrhundert.*)

Die Troupe royale des Comédiens des Hôtel de Bourgogne. — Die Troupe du Marais. — Bühneneinrichtung. — Zuschauer auf der Bühne. — Einfluß der Italiener auf die Schauspielkunst und das Decorationswesen. — Die Theater de la Foire. Das Theater de Mademoiselle. Das Theater du Dauphin. — Einrichtung des Theaters du petit Bourbon. — Die Troupe de Monsieur, spätere Troupe du Roi. — Entstehung der Ausstattungsstücke und der Oper. — Der Marquis von Sourdéac. Der Abbé Perrin. Lambert. Lully. — Das Theater Guénégaud. — Uebersiedelung der Molière'schen Truppe in letzteres. — Vereinigung mit der Troupe du Marais. — Einfluß Lully's. — Kampf mit den Theatern de la Foire. — Vereinigung der Truppe des Theaters Guénégaud mit der des Hôtel de Bourgogne. — Kämpfe mit der Geistlichkeit. — Uebersiedelung der Comédiens français nach der Rue neuve des Fossés St. Germain. — Schwindendes Theaterinteresse des Königs. — Die Comédie française unter der Oberaufsicht der Grande-Dauphine. — Die Schauspieler des 17. Jahrhunderts. — Frauen auf der Bühne. — Aelteste Farcenspieler. — Die Schauspieler unter Mondory und Bellerose. — Floridor. — Die Schauspieler Molière's. — Zusammenhang der französischen Schauspielertruppen nach Molière's Tode. — Michel Baron. — Melle Champmeslé. — Raisin. — Theatersubventionen. — Theaterpreise und Einnahmen. — Einnahmen der Autoren und Schauspieler. — Theatercostüme. — Kritik und Reclame. — Censur.

Die Nachrichten, welche bis jetzt über die Entwicklung der französischen Bühne seit Gründung des Théâtre du Marais bis zur Ankunft Mondory's daselbst vorliegen, sind noch immer sehr dürftig. Die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne hatten in den ersten Jahren der Regierung Ludwigs XIII. die Erlaubniß erlangt, sich die Troupe royale des comédiens nennen zu dürfen. 1615 reichten sie das Gesuch ein, ihnen für alle Zeit die Benutzung des Theaters in jenem Gebäude zuzugestehen und sie fortan von der an die Confrères de la Passion (die sie in einem sehr gehässigen Lichte dar-

*) S. Parfait, a. a. O., sowie Memoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, Paris 1743. — Parfait, Hist. de l'ancien théâtre italien en France. Paris 1753. — Beauchamps, a. a. O. — Sand, Masques et Bouffons. — Ludovic Celler, Les décors, les costumes et la mise en scène au 17. Siècle, Paris 1869. — Eugène Despois. Le théâtre français sous Louis XIV. Paris 1874. — Ed. Moland. Oeuvres de Molière. Paris 1873. — Fournel. Les contemporains de Molière. Paris 1875.

ſtellten) bisher geleiſteten Vergütung zu befreien. Nur der erſte Theil dieſes Geſuchs wurde bewilligt. Erſt 1677, unter Ludwig XIV., kam auch die in dem zweiten Theil aufgeworfene Frage zu endgiltiger Entſcheidung. Das Privileg der Paſſionsbrüder wurde zwar aufgehoben, die Comédiens aber bedeutet, für die Benützung des Saals eine Abgabe an das allgemeine Krankenhaus von Paris zu entrichten.

Das Theater des Hôtel de Bourgogne hatte durch die vorgedachte Ernennung eine Art von officiellem Charakter erhalten; wie es denn ſpäter auch ſubventionirt wurde. Die erſte beſtimmte Nachricht einer Subvention datirt aus dem Jahre 1641. Sie hatte damals die Höhe von 12000 Livres, die ſie dann lange behalten zu haben ſcheint. In dieſem Jahre erließ Ludwig XIII. gelegentlich der Adelserneuerung des Schauſpielers Floridor, eine Erklärung, in welcher es heißt: „Nous voulons que l'exercise des comédiens, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blame, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public.“ Die troupe royale wurde auch durch den Beſuch des Hofes und in den Engagements der Darſteller unterſtützt. Die von Richelieu gegründete Gazette beſprach lange nur ihre Darſtellungen. Dies gab ihr ein Uebergewicht in der Meinung des Publikums, welches dem Theater du Marais fühlbar wurde, deſſen Schauſpieler daher im Geheimen meiſt darnach ſtrebten, Mitglieder des Hôtel de Bourgogne zu werden. Auch ſcheint es, als ob das Theater du Marais wiederholt genöthigt geweſen wäre, ſeine Vorſtellungen wegen Mangel an Beſuch einzuſtellen. Eine ſolche Unterbrechung muß auch vor Ankunft Mondory's ſtattgefunden haben, wobei es geſchehen ſein mag, daß ein Theil der Schauſpieler zum Hôtel de Bourgogne übergegangen war, der andere ſein Heil in der Provinz geſucht hatte; die Nachrichten weiſen auf beides hin.

Es ſcheint, daß Mondory 1629 das alte Theater du Marais im Hôtel d'Argent bezog. 1632 befindet ſich ein Theater dieſes Namens in der Rue Michel-le-Comte. Von hier vertrieben taucht es 1635 in der Rue Vieille du Temple auf. 1634 traten die ſechs beſten Schauſpieler des Marais zu dem Theater des Hôtel de Bourgogne über, wie man ſagt, auf Befehl des Königs.*) Dies kann wohl nur

*) Hierauf bezieht ſich wohl auch die Mittheilung der Gazette, daß Mon-

heißen, daß letzteres den Befehl erhielt, dieſelben zu engagiren, denn daß Ludwig XIII., welcher die Rechte der Paſſionsbrüder geachtet hatte, ſo willkürlich in die Rechtsverhältniſſe des Theaters du Marais eingegriffen haben ſollte, iſt nicht recht wahrſcheinlich. Alles dies mußte dem letztgenannten Theater aber allmählich die Theaterdichter entfremden. Die Lage des Marais war mithin eine ſchwierige. Es beſaß jedoch in Mondory einen trefflichen Leiter; den Mann der Initiative, welcher die großen ſchauſpieleriſchen und dramatiſchen Talente ausfindig zu machen, ſie zu ſich heranzuziehen und ihnen Bahn zu brechen verſtand. Die Concurrenz dieſer beiden Theater konnte daher der Entwicklung des Dramas und der Schauſpielkunſt nur förderlich ſein. Sie war ihnen aber auch materiell keineswegs nachtheilig, weil ſie das Theaterintereſſe in ungewöhnlicher Weiſe anregte und ſteigerte.

Seit das Theater auf die Darſtellungen von Myſterien hatte verzichten müſſen, hatte die Bühne ohne Zweifel große Veränderungen erfahren. Noch mehr wurde dies durch die Einfachheit des in Aufnahme gekommenen regelmäßigen Dramas bedingt, wenn letzteres auch anfänglich den Wechſel der Scene nicht vollſtändig ausſchloß. Jules Benaſſier*) behauptet, daß die Scene im Theater das Hôtel de Bourgogne nicht mehr als 15 Fuß Breite gehabt, die ſich in der Tiefe auf 11 Fuß verjüngt habe. Dieſe Angabe ſcheint aber auf keiner ſehr zuverläſſigen Ueberlieferung zu beruhen.. Wie hätten auf dieſem kleinen Raum wohl noch mehrere Reihen Zuſchauer zu beiden Seiten der Spieler Platz finden ſollen? Beſonders anfänglich mußte die Breite dieſer Bühnen viel größer ſein, da die Paſſionsbrüder ja vornehmlich Myſterienſpiele auf ihr darſtellen wollten. Nach Wegfall dieſer Spiele konnte man aber um ſo eher auf eine Vereinfachung und Verengerung des Schauplatzes denken, je einfacher ſelbſt noch diejenigen Stücke wurden, welche den Wechſel der Scene nicht vollkommen ausſchloſſen. Ein in der Pariſer Nationalbibliothek befindliches Manuſkript**), welches eine ganze Reihe von Decorationsſkizzen der erſten Stücke Corneille's, ſowie

---

dory 1634 die Sophonisbe des Mairet mit ſeiner Truppe encore ralliée pour cette fois geſpielt habe.

*) La comédie française. Paris 1868. S. 10.

**) Mémoire de plusieurs décorations — commencé par Laurent Mahelot continué par Michel Laurent en 1673.

derjenigen Hardy's, Ryer's und Andrer enthält, giebt über die Bühneneinrichtung jener Zeit nähere Aufschlüsse. Nach ihnen stellte die Decoration etwa so viel einzelne in einem Halbkreis angeordnete Schauplätze dar, gewöhnlich drei, wie es scheint nie über fünf, als das Stück forderte. Enthielt dies aber noch eine darüber hinausgehende Zahl von Ortsveränderungen, so wurden diese durch Verwandlung der Decoration des einen oder andren dieser Schauplätze herbeigeführt, die sich hinter Vorhängen vollzog, da jeder Schauplatz durch diese geschlossen werden konnte und nur dann und so lange geöffnet worden zu sein scheint, als das Stück denselben gerade bedingte. So heißt es z. B. in der Bühnenanweisung zu Lisandre et Caliste von Du Ryer (1639) „in der Mitte des Theaters steht das kleine Castell aus der Rue St. Jacques zu Paris, daneben muß man eine Straße darstellen, in welcher die Fleischer wohnen und in der Bude eines der letzteren muß ein Fenster angebracht sein, das einem vergitterten Kerkerfenster gegenüberliegt, damit Lisandre mit Caliste sprechen könne. Im ersten Akt muß dies verborgen bleiben und erst im zweiten Akt vorkommen, nach diesem wieder verhüllt werden. Der Vorhang stellt dann einen Palast dar. Auf der einen Seite erhebt sich ein Berg, auf dessen Gipfel eine Einsiedelei steht. Aus einer zweiten Einsiedelei am Fuße des Berges tritt der Eremit hervor. Auf der andern Seite sieht man ein Zimmer, zu dem einige Stufen hinaufführen und in das man von hinten eintreten kann . . ." Diese Schauplätze waren also keineswegs immer perspectivisch gemalt, sondern zum Theil auch praktikabel, so daß einzelne Scenen nicht blos auf dem allgemeinen Sprechplatze vor ihnen, sondern auch in ihnen stattfanden. Dies geht u. A. aus einer Anweisung in Mesnadière's Poetik hervor welche sich auf die Darstellung von Gefängnissen bezieht: „Le spectacle des prisons étant assez ordinaire parmi les actions tragiques, il faut que l'endroit de la scène, qui répresente les cachots, soit fermé par des clostures, qui puissent vrai-semblablement arrester les prisonniers. Jamais la personne captive ne doit sortir en parlant hors des bornes de sa prison, pour se jetter de ce lieu là sur le devant du théâtre." Corneille kämpfte dagegen wider die Anwendung von Gittern vor den Gefängnissen an. — Es ist gewiß daß diese Darstellungsweise in Bezug auf Veranschaulichung der äußeren Situation ohne allen malerischen, ja ohne künstlerischen Reiz,

überhaupt war, daß sie dieselbe mehr nur symbolisch andeutete, als den Zuschauer unmittelbar in sie einführte, der in seiner Illusion durch die gerade leeren oder verhüllten Schauplätze fortwährend gestört werden mußte.

Inzwischen drangen die Gelehrten aber immer entschiedener auf die Einheit der Zeit und des Ortes, so daß die Dichter mehr und mehr darauf ausgingen die Handlung auf einen einzigen Schauplatz, wenn auch nicht für das ganze Stück, so doch für jeden einzelnen Akt zu beschränken. Auch lernte man die Bühneneinrichtung der Italiener und deren Vorzüge kennen, so daß man sich bald mit der einfachen, durch Vorhänge verschließbaren Hinterbühne begnügte, hinter welchen die etwa nöthigen Verwandlungen stattfinden konnten. Da die Vorbühne seitlich wahrscheinlich auch nur durch Vorhänge oder Teppiche geschlossen wurde, so bildete die Vorderbühne bei geschlossener Hinterbühne einen ganz nur von Vorhängen oder Teppichen umgrenzten Schauplatz, an dem sich die Schauspieler wohl auch, von jeder weiteren Decoration und allem Scenenwechsel absehend, um Kosten zu sparen, genügen ließen.

Es ist irrig, wenn Perrault*) diese letzte Einrichtung für die ursprüngliche der französischen Bühne hält und behauptet, daß erst mit Mairet's Sylvie die gemalten Decorationen auf den Pariser Theatern eingeführt worden seien, da es überhaupt fraglich ist, ob diese Darstellungsweise hier zu irgend einer Zeit allgemein bräuchlich war. Wohl aber dürfte sie in den Theatern der Collèges und in denen der im Lande herumziehenden Truppen die übliche gewesen sein, und sich von hier aus auch zeitweilig auf die Pariser öffentlichen Bühnen mit übertragen haben. Aus dem Manuscripte der Laurent Mahelot und Michel Laurent in der Pariser National-Bibliothek geht unwiderleglich hervor, daß die von ihnen darin verzeichneten Stücke sämmtlich mit gemalten Decorationen der allerdings einfachsten Art und später mit Umgehung von allem Decorationswechsel**) selbst noch da zur Darstellung kamen,

---

*) In seinem Parallèle des anciens et modernes. Paris 1682.

**) So heißt es z. B. beim Cid: Le théâtre est une chambre à quatre portes. Il faut un fauteuil pour le roi; und bei Cinna: Le théâtre est un palais. Au second acte il faut un fauteuil et deux tabourets; au cinquième il faut un fauteuil et un tabouret à gauche du roi u. s. f. Der Einwurf d'Aubig-

wo die Handlung, wie im Cid oder Cinna, eine Verſchiedenheit des Schauplatzes forderte. Die Theaterdirectoren durften ſich der Koſtenerſparung wegen dieſe gegen die Wahrſcheinlichkeit ſtreitende Vereinfachung erlauben, weil das Publikum auf das Aeußere der Inſcene damals noch gar keinen Werth legte.

Immerhin näherte ſich aber die Einrichtung der Bühne allmälich der heutigen an, wenn auch nur in der einfachſten, abſtracteſten Form. Die Scene wurde in der Tiefe durch einen gemalten Hintergrund, an den Seiten aber wahrſcheinlich durch Vorhänge abgeſchloſſen, die in der Nähe des Hintergrunds je einen Zugang freiließen; wenigſtens heißt es, daß die Schauſpieler ſtets nur vom Hintergrund aus auftraten, was ſpäter ſchon dadurch bedingt war, daß zu beiden Seiten der Bühne Zuſchauer ſaßen. Man hat öfter geſagt, daß dieſer Gebrauch von der erſten Vorſtellung des Cid herrührte, bei welcher der Andrang des Publikums ein ſo großer geweſen ſei, daß man nach dieſer Auskunft gegriffen habe. Aber weder Mesnadière (1640) noch d'Aubignac in ſeiner Prâtique du Théâtre (1657) gedenkt dieſes Uebelſtandes und der mit ihm eingeriſſenen Mißbräuche; wohl aber Tallémant, der nur kurze Zeit ſpäter, als letzterer ſchrieb. Scarron (1648) ſagt nur, daß ſich die Autoren zuweilen auf die Bühne geflüchtet hätten und auch Tallémant bezeichnet den Platz auf der Bühne noch als einen ſolchen, welcher von jungen Leuten benutzt werde, denen die Logen zu theuer ſeien, die aber doch nicht in's Parterre gehen wollten. Erſt ſpäter wurde es der Platz der vornehmen Herren, der Précieux und der Offiziere; doch auch Damen müſſen ſich zeitweilig hier eingefunden haben, da ſie im Jahre 1695 in Boyer's Judith durch ihre hier zur Schau geſtellte Empfindſamkeit Furore machten und das Gelächter des Parterres herausforderten. Eine Scene des Stückes hat hiervon den Spottnamen der Scène à mouchoirs erhalten. Der Andrang zu dieſen Plätzen war oft ein ſo großer, daß wie Chappuzeau ſagt, die Schauſpieler nicht Raum fanden, ſich in zweckmäßiger Weiſe aufſtellen zu können. Wir vermögen heute kaum zu begreifen, wie eine derartig geſtörte und beengte Vorſtellung eine bedeutendere Illuſion auszuüben

---

nac's gegen die Ungereimtheit die Verſchwörung in Cinna in das Empfangszimmer des Auguſtus zu verlegen, trifft alſo nicht den Dichter, ſondern die Theater.

im Stande war; doch ist es wohl zu weit gegangen, wenn man von dieser Gewohnheit, welche eine lebendige Action allerdings ganz unmöglich machte, den declamatorischen Charakter der französischen Bühne hergeleitet hat, da das französische Drama diesen Charakter schon lange vor Einführung dieses Uebelstandes gewonnen hatte.

Ich halte es nicht für unwahrscheinlich, daß diese Einrichtung von Spanien aus, wo sie jedoch lokalen Ursachen entsprang, auf Paris übertragen wurde. Der spanische Einfluß war zu Scarrons Zeiten noch immer sehr groß. Er wuchs später noch durch die Königin Marie Thereſe, die, wie wir wissen, sogar für längere Zeit ein spanisches Theater in Paris unterhielt. Größer, besonders auf das Lustspiel, sowie auf die Schauspielkunst, war aber der italienische Einfluß.

Die Erfolge der verschiedenen nach Paris berufenen italienischen Schauspielergesellschaften, die im Zusammenhang standen mit der größeren Verbreitung der italienischen Sprache, erklären dies schon allein. Doch blieb selbst bei ihnen die Sprache noch immer ein Hinderniß, um festen Fuß fassen zu können. Größer noch freilich war das, welches sie in den Privilegien der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne fanden, die sich dieser gefährlichen Concurrenz in jeder Weise zu entledigen suchten. Die Gesellschaft der Fedeli unter J. B. Andreini, welche von Marie de Medicis nach Paris berufen worden war, kehrte schon 1618 nach Italien zurück; erschien zwar 1621 aufs Neue, um aber auch jetzt und zwar nicht ohne Unterbrechung, nur bis 1625 zu bleiben. Erst 1639 erschien eine neue Truppe, bei welcher der berühmte Schauspieler Tiberio Fiorillo, genannt Scaramuccia war. Auch sie blieb nur wenige Jahre. 1645 wurde dann von Mazarin die erste italienische Operettengesellschaft nach Paris berufen, für die er ein besonderes Theater im Hôtel du Petit Bourbon von dem berühmten Architekten Torelli erbauen und einrichten ließ; was, da Torelli eine feste Anstellung als Hofarchitekt erhielt, für die Entwicklung des Pariser Decorationswesens ebenso epochemachend wurde, wie die Vorstellung der Finta Pazza grundlegend für die Entwicklung der französischen Oper. Aber selbst noch diese Truppe, welche den Titel der grande troupe royale des comédiens italiens erhielt, blieb nur kurze Zeit in Paris. Erst der im Jahre 1653 unter Scaramuccia erscheinenden Gesellschaft gelang es dauernd Fuß hier zu fassen, sie kehrte nur einmal für einige Zeit (1659—62) nach Italien zurück.

Auch ihr wurde dies aber nur möglich, weil sie ihre italienischen Spiele allmählich mit Scenen in französischer Sprache vermischte, worin ihr die Schauspieler de la foire vorangegangen waren, welche die Freiheiten der Jahrmärkte von St. Germain und St. Laurent benützend, inzwischen hervorgetreten waren. Zu ihnen gehörte auch das Theater de Mademoiselle (1661), an dessen Spitze der Schauspieler Dorimon stand und das Théâtre de la troupe du Dauphin (1664), welches längere Zeit von dem Schauspieler Raisin geleitet wurde. Die Italiener hatten 1653 das Theater du petit Bourbon angewiesen erhalten, welches sie von 1658 mit der Molière'schen Truppe zu theilen hatten, diese erhielt die schlechteren Spieltage, wofür sie den Italienern eine jährliche Entschädigung von 1500 Livres zu zahlen hatte, ein Verhältniß, welches schon 1659, durch den oben erwähnten Weggang der Italiener, sein Ende erreichte. Molière erhielt jetzt dieses Theater ausschließlich zu seiner Benützung. Auf kurze Zeit nur jedoch, weil schon im nächsten Jahre, wegen der nöthig gewordenen Erweiterung des Louvre, das Hôtel de Bourbon abgetragen wurde, ohne daß Molière davon auch nur vorher in Kenntniß gesetzt worden war. Das letzte beruhte auf einer Intrigue, zu der sich der Intendant der königlichen Gebäude, de Ratibon, hatte gebrauchen lassen. Molière legte natürlich Beschwerde ein, worauf ihm der Saal des Palais royal angewiesen wurde, den er sich aber theilweise neu einrichten lassen mußte. Inzwischen erhielt er dadurch einen zugleich zweckmäßigeren und räumlicheren Schauplatz.

Der Saal des Petit Bourbon hatte eine Länge von 108 Fuß auf eine Breite von 48 Fuß. Der Saal des Palais Royal, früher Palais Cardinal genannt, war schon von Richelieu zum Theater eingerichtet worden, jetzt aber ziemlich verfallen. Er hatte eine Länge von 126 Fuß auf 63 Fuß Breite. In 27 mäßigen Abstufungen, von nur 4—5 Zoll Höhe erhoben sich die Sitze der Zuschauer, die ihren räumlichen Abschluß durch zwei Reihen von Logen erhielten. Dieses Theater galt damals für das größte der Welt. Doch faßte es bei weitem nicht die Zuschauerzahl, welche ihm gewöhnlich beigemessen wurde und die sich auf 3—4000 belaufen sollte.

1662 kehrten die Italiener zurück. Molière wurde angewiesen, mit ihnen zu alterniren. Sie traten nun ganz in dasselbe Verhältniß

zu ihm, welches er früher ihnen gegenüber eingenommen hatte. Es ſcheint immer ein gutes geweſen zu ſein.

Schon mit der Privilegierung der dritten, der Molière'ſchen Geſellſchaft, welche zunächſt den Titel der Troupe de Monsieur erhalten hatte, ſpäter (1665) aber den der Troupe du Roi erhielt, war das Privilegium der beiden älteren Theater durchbrochen worden. Sie erhielten nun jedoch alle noch eine ungleich ſtärkere Concurrenz durch die Entſtehung der Oper.

Der Aufführung der Finta pazza war 1647 die von Orfeo e Euridice, 1650 die der Andromède des Corneille, 1651 das Singballet Cassandre von Benſerade und 1654 die italieniſche Geſangskomödie Le nozze di Tetis e Peleo gefolgt, welche im Theater des Petit Bourbon zur Aufführung kam und in welcher Ludwig XIV. ſelbſt öffentlich tanzte. Das Ballet gehörte, wie ich bereits ſagte, ſeit lange zu den beliebteſten Hoffeſtlichkeiten. Auch ſchon Ludwig XIII. betheiligte ſich perſönlich daran und componirte ſogar ſelbſt ſolche Spiele. Auch waren ſie immer mit einem außergewöhnlichen Glanze ausgeſtattet worden. Je mehr das regelmäßige Drama vor dem Eindringen des Decorationsprunkes geſchützt war, deſto mehr ſuchten ſich die Architekten und Maſchiniſten dieſer dramatiſchen Form zu bemächtigen, um ihre decorativen und mechaniſchen Künſte entfalten zu können. Auf Torelli war Vigarini gefolgt, der nun mit dem Bau eines neuen Theaters in den Tuillerien, der ſogenannten Salle à machines, beauftragt wurde. Er war es, der unter dem Vorwand, ſie für dieſen Neubau benützen zu können, Molière die ihm anfänglich zugewieſenen, noch von Torelli herrührenden Decorationen des Theaters des Palais Bourbon vorenthielt, doch nur, um ſie und mit ihnen eine der Erinnerungen an ſeinen berühmten Vorgänger vernichten zu können.

Von den Franzoſen, welche ſich um die Entwicklung des Decorations- und Maſchinenweſens am Theater verdient gemacht haben, muß in erſter Reihe Alexandre de Rieux, Marquis de Sourdéac genannt werden, der durch die Ausſtattung des Corneille'ſchen Toison d'or, welches er 1660 auf ſeinem Schloße zu Neubourg aufführen ließ, eine gewiſſe Berühmtheit erlangte.

Um dieſe Zeit hatte der Abbé Perrin den erſten Verſuch gemacht, eine Oper in franzöſiſcher Sprache zu ſchreiben. Er war ſehr ſchlecht ausgefallen, aber die Muſik Cambert's, des Organiſten von

St. Honoré und Kapellmeisters der Königin Mutter, erregte Interesse. Der Tod Mazarins (1661), welcher das neue Unternehmen gefördert hatte, unterbrach für einige Zeit den Fortgang desselben. Die durch die ersten Erfolge geschmeichelte Eitelkeit des Abbé Perrin ließen aber diesen nicht ruhen. Im Jahre 1669 hatte er es wirklich so weit gebracht, ein Patent zu erlangen, welches ihn auf 12 Jahre ausschließlich zur Aufführung von musikalischen Dramen, wie sie in Italien, England und Deutschland üblich waren, in Paris privilegirte. Er verband sich zu diesem Zwecke mit Cambert und Sourdéac und schon 1671 traten diese drei Männer in dem eigens dazu erbauten Theater des jeu de paume (Ballspielhauses) de la Rue Mazarin, vis-à-vis de la rue Guénégaud, nach der es gewöhnlich genannt wird, mit ihrem gemeinschaftlichen Werke, der Oper Pomone, hervor.

Es brachen jedoch bald Differenzen zwischen den drei Unternehmern aus, welche von Lully benutzt wurden, sich gegen eine geringe Abfindungssumme in den Besitz des Privilegiums zu bringen, welches er dann zu verlängern und zu erweitern verstand. Kurze Zeit später (1673) starb Molière. Lully benutzte auch dieses Ereigniß, um sowohl dessen Truppe, wie seine Landsleute aus dem schönen Theater des Palais Royal zu verdrängen und dieses sich anzueignen. Die Molièrsche Truppe erwarb jetzt das Theater Guénégaud mit den Maschinen und Decorationen Sourdéac's. Gleichzeitig hob Ludwig XIV., vielleicht auf Betrieb der Geistlichkeit, das Theater du Marais auf, so daß nur noch zwei französische Schauspielergesellschaften, neben der Oper, den Italienern und der seit 1660 mit den königlichen Schauspielern im Hotel Bourgogne alternirenden spanischen Truppe unter dem berühmten Schauspieler Prado*) spielten. Die Schauspieler des Marais vereinigten sich theils mit der Molière'schen Truppe, theils gingen sie zum Hotel de Bourgogne über oder zogen sich auch in's Privatleben zurück. Das Theater Guénégaud warf sich nun neben dem Lustspiel und Trauerspiel besonders auf die Pflege der Ausstattungsstücke (pièces à machines); welche das Theater du Marais schon seit lange begünstigt hatte. Sie waren durch den Erfolg, welchen der Abbé Boyer 1648 mit seinem Ulysse dans l'île de Circé erzielt, in die Mode gekommen. Andere Dichter, besonders De Visé und der

*) Diese Truppe verließ im folgenden Jahre Paris.

jüngere Corneille, folgten diesem verlockenden Beispiele. Jetzt wurde namentlich die von diesen beiden Dichtern verfaßte Circé epochemachend, obschon man der Forderung Lully's entsprechend, die Musik dabei hatte unterdrücken müssen. In diesem Stücke wurden, der Darstellung halber, die Zuschauer wieder einmal, wenn schon nur ausnahmsweise, von der Bühne entfernt.

Lully, dessen Einfluß so groß war, daß er sogar das Privileg erworben hatte, ganz allein in Frankreich musikalische Dramen nicht nur aufführen, sondern auch komponiren zu dürfen*), und dessen ältester Sohn von Ludwig XIV. als Pathengeschenk die Ernennung zum Nachfolger seines Vaters als Oberhofkapellmeister erhielt (was beides eben nicht für die künstlerische Einsicht des großen Königs spricht) gestattete den übrigen Theatern nicht mehr als sechs Violinen für ihre Zwischenspiele zu halten. Auch den Theatern de la foire, ja selbst den Marionettentheatern wurde von ihm aus Habsucht der Krieg erklärt. Der Mechanismus der Marionetten war nämlich allmählich so vervollkommnet worden, daß im Jahre 1676 ein neues Theater dieser Art eröffnet wurde**), welches eine ganze Oper Les Pygmées durch sie zur Ausführung bringen ließ.

Der Mercure galant bemerkte prophetisch dazu, daß diese Marionetten zu hoch sängen, um lange singen zu können. In der That erwirkte Lully auch gegen sie das Verbot des Gesanges. Bedurfte es doch damals sogar einer Genehmigung zur Errichtung eines Liebhaber- oder Privattheaters. Dieses Beispiel fiel bei den Comédiens français auf keinen unfruchtbaren Boden. Obschon die Theater de la foire in St. Germain alljährlich nur vom 3. Februar bis zur Passionswoche, die in St. Laurent nur während der Monate Juli, August und September spielten, erwirkten sie doch eine Ordonnanz, die diesen Theatern das Sprechen verbot. Anfangs setzten letztere es wenigstens durch, daß ihnen, Monologe zu recitiren, erlaubt wurde,

*) Dies kann sich aber doch nur auf das gesungene Drama bezogen haben, weil man unter den in diese Zeit fallenden Ballets andere Componisten findet Diese müßten denn von ihm dazu autorisirt worden sein.

**) Magnin (a. a. O. S. 119) giebt an, daß es schon zwischen 1590 und 1606 Marionettentheater in Paris gab. Tubary Jehan de Vignes und Franca-Trippa waren damals berühmt. Später excellirten die beiden Prioché, Vater und Sohn, am pont neuf.

da ſie dies aber benutzten, um ganze Stücke zu ſpielen, indem ſie jeden Darſteller derſelben, nachdem er ſeine Rede geſagt, von der Bühne abtreten und die zunächſt Sprechenden dafür hervortreten ließen, ſo wurde ihnen das Sprechen überhaupt unterſagt. Die Tänzer wollten natürlich hierbei nicht zurückbleiben und verboten ihnen auch noch den Tanz. Gleichwohl ließen ſich die kleinen Theater nicht abſchrecken; ſie erfanden beſondere pièces à la muette, in welche man kleine Couplets einſtreute, die man auf Leinwandſtreifen mit großen Lettern gedruckt vor dem Publikum aufrollte, welches ſie nun ſelbſt bei Begleitung der kleinen Violinenorcheſter ſang, während der Arlequin den Sinn der Worte pantomimiſch zum Ausdruck brachte — ein Auskunftsmittel, welches das Publikum, das ſich hierbei auf die Seite der kleinen Theater ſtellte, in ſolchen Maſſen herbeizog, daß die großen Theater nach noch einigen nutzloſen Chikanen ihre Verbote zurückzogen und ihnen das Singen, Sprechen und Tanzen wieder geſtatteten. Im Jahre 1714 ſchloß eines dieſer kleinen Theater mit der großen Oper einen Vertrag ab, welcher es zur Darſtellung von komiſchen Opern berechtigte. Inzwiſchen hatten ſich freilich auch große Veränderungen in den übrigen Theaterverhältniſſen vollzogen.

Die wichtigſte war die im Jahre 1680 auf Befehl Ludwigs XIV. bewirkte Vereinigung der Truppe des Theaters Guénégaud mit der des Hôtel de Bourgogne, ſo daß nun nur noch eine einzige franzöſiſche Schauſpielergeſellſchaft beſtand, die ſich im Gegenſatze zu den Italienern die Comédie française nannte. Dies hing ohne Zweifel zuſammen mit den Anfeindungen des Theaters durch die Geiſtlichkeit und der unter dem Einfluſſe der frömmelnden Richtung immer ſtärker hervortretenden Abnahme des Theaterintereſſes des Königs. Die neue Geſellſchaft der Comédiens français entretenus par le Roi behielt das Theater Guénégaud inne. Den Italienern, welche bisher mit ihnen dasſelbe getheilt, wurde das Theater des Hôtel de Bourgogne angewieſen.

Die Eröffnung des Collège des Quatre Nations gab aber der Geiſtlichkeit neuen Vorwand zu Einmiſchungen. Die Sorbonne erklärte die allzugroße Nähe des Theaters für unzuträglich und erwirkte einen Befehl, durch welchen die Schauſpieler der Comédie française gezwungen wurden, ſich einen neuen Schauplatz zu ſuchen. In jedem Kirchſpiel machte die Geiſtlichkeit ähnliche Bedenken geltend, ſo daß die Vertriebenen erſt nach langen Irrfahrten und Kämpfen und mit

großen Verluſten und Koſten endlich ein neues Theater im Jeu de paume de l'Etoile, rue neuve des Fossés St. Germain errichten und 1688 eröffnen konnten. Dieſelbe Geiſtlichkeit, welche Molière die Beerdigung verweigert und den Comédiens entretenus du Roi dieſe Chicanen bereitet hatte, entblödete ſich aber nicht, unmittelbar darauf die Mildthätigkeit derſelben in umfaßendſter und demüthigſter Weiſe in Anſpruch zu nehmen. „Les pères cordeliers vous supplient très-humblement" heißt es in einem ihrer Bittgeſuche, „Les religieux Augustins reformés du Faubourg St. Germain vous supplient très-humblement", in dem andern. Gleichzeitig wurden die franzöſiſchen Schauſpieler aber einer großen Concurrenz enthoben. Lully ſtarb am 12. März 1687, was, in Folge ſeines wunderlichen Privilegs natürlich einen beträchtlichen Rückgang der franzöſiſchen Oper zur Folge haben mußte. 1697 wurde dann das italieniſche Theater, wegen eines gegen die Frau von Maintenon gerichteten Stückes: La fausse prude wieder aufgelöſt Erſt 1716 erſchien eine neue italieniſche Geſellſchaft unter Louis Riccoboni, welche das Hôtel de Bourgogne nun bezog.

So ſehr ſich in den letzten Decennien des Jahrhunderts die Geiſtlichkeit auch gegen das Theater erhoben hatte, ſo blieben doch viele ihrer Mitglieder heimlich und offen für daſſelbe thätig. Wie ja ſchon zwei große Cardinäle die mächtigſten Förderer deſſelben geweſen, und es auch wieder Geiſtliche waren, welche ihm ſeine Geſetze gegeben hatten, der Abbé d'Aubignac der dramatiſchen Kunſt überhaupt, Meneſtrier der Oper und dem Ballet. Am wenigſten hätten die Jeſuiten etwas Sündhaftes im Theater erblicken ſollen, welche in den Collèges de Clermont und St. Ignace ſelbſt öffentliche dramatiſche Darſtellungen gaben, zu denen ſogar Damen zugelaſſen wurden und für die man dieſelben Preiſe, wie im Theater des Hôtel de Bourgogne zahlen mußte. Die Bekämpfung der Theater ging denn auch in der That gerade von ihren Gegnern den Janſeniſten aus. Despois ſagt, daß Nicole ſeinen Tractat gegen die Komödie hauptſächlich deshalb geſchrieben habe, um Port Royal an Corneille, für die von ihm gegen dieſes erhobenen Angriffe zu rächen. Die Jeſuiten betheiligten ſich erſt an der Bekämpfung des Theaters, nachdem ſie von Molière in ſeinem Tartüffe bloßgeſtellt worden waren. Um dieſe Zeit erſchien auch Le traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'église, von

dem ehemals für das Theater doch so sehr eingenommenen Schützer Molière's, dem Prinzen von Conti, sowie etwas früher die Observations sur une comédie de Molière intutilé le festin de Pierre, par le Sieur Rochemont. Gewiß gab das Leben der Schauspieler, gaben die Unordnungen in den Theatern, die, hauptsächlich von den Mousquetairs ausgehend, zuweilen selbst zu Verwundungen und Tödtungen führten, gab endlich die Zügellosigkeit einzelner Lustspieldichter genügenden Grund zur Klage, doch rechtfertigte dies noch in keiner Weise den Rigorismus, welchen z. B. Bossuet, gereizt durch einen von Boursault seinen Komödien vorgedruckten Brief (Lettre d'un théologien) des Pater Caffaro, in seinen gegen das Theater gerichteten Schriften oder der Pater Lebrun in seinem 1694 auf Befehl des Erzbischofs von Harlay veröffentlichten Discours sur la comédie an den Tag legte.

Obschon der König seit seiner Verheirathung mit Frau v. Maintenon das Schauspiel immer seltener besuchte, wurden die theatralischen Vorstellungen bei Hofe doch fortgesetzt. Auch führt Despois als Beweis, daß jener Erkaltung weder Prüderie, noch eine zu große religiöse Bedenklichkeit zu Grunde gelegen habe, die Thatsache an, daß neben den geistlichen Schauspielen, welche durch Frau von Maintenon eingeführt worden waren, nicht nur die Meisterwerke Corneille's und Racine's, sondern auch vorzugsweise Stücke wie Le cocu imaginaire, Le medicin malgré lui, Tartuffe, La comtesse d'Escarbagnac und Les femmes savantes bei Hofe beliebt waren. Daß die Stücke Scarron's gleichfalls nicht fehlten, zeugt für die Vorurtheilslosigkeit des Königs nach einer anderen Seite. Zu dieser Zeit standen die Schauspiele unter dem Befehle der Grande-Dauphine. Ihre Erlasse waren der Prosperität derselben aber nicht immer günstig. So heißt es in einem derselben: „In Bezug auf die Truppe im Allgemeinen und auf die Besetzung der Stücke insbesondere hat man sich streng nach den Befehlen der ersten Herren des Königlichen Haushalts zu richten." Der Begünstigung und Intrigue war hierdurch ein freier Spielraum gegeben, der um so verderblicher werden mußte, als das Theater nicht mehr wie früher durch die Concurrenz zur Aufbietung all seiner Kräfte genöthigt war. Es fehlte nicht viel, daß auf diese Weise im Jahre 1684 die beiden besten Schauspieler, Baron und Raisin, entlassen wurden. Nur in selteneren Fällen waren diese Einmischungen dem

Theater auch förderlich, wie z. B. die Darſtellung des Turcaret von Le Sage nur dem unmittelbaren Eingreifen des Dauphins zu danken geweſen ſein ſoll.

Das Coſtüm der Tragödie war faſt durchgehend das Staatskleid der Zeit. Die großen Perrücken ſollen für die Götter und Helden der Bühne um das erſte Viertel des Jahrhunderts in Aufnahme gebracht worden und erſt von hier auf die Geſellſchaft übergegangen und in die Mode gekommen ſein. Einzelne Andeutungen weiſen jedoch darauf hin, daß man für die römiſchen und im Orient ſpielende Stücke ein etwas modificirtes Coſtüm anwendete, welches indeß noch weit entfernt vom hiſtoriſchen geweſen ſein mag. Auf das Coſtüm des Luſtſpiels hatten ohne Zweifel die italieniſchen Stegreifſpiele eine große Einwirkung ausgeübt, wie man von ihnen wohl auch die Maske entlehnt hat, welche ſich für einzelne Rollen bis zu Molières Zeit erhielt, der ja noch ſelbſt den Mascarille in ſeinen Précieux ridicules in der Maske ſpielte. Der Charakter des Coſtüms war auch hier derſelbe, nämlich ein conventionell-traditioneller; was keineswegs ausſchloß, daß einzelne Darſteller ſich für eine beſtimmte Art Rollen ein eigenes Coſtüm erfanden, an welchem man dann wieder für kürzere oder längere Zeit traditionell feſthielt. Je mehr aber das Luſtſpiel zu einem unmittelbaren Abbilde des Lebens wurde, je mehr es das Charakteriſtiſche betonte, deſto mehr mußte auch das Coſtüm dem in ihnen dargeſtellten Perſonen des wirklichen Lebens entſprechen. In dieſer Beziehung iſt das Inventar von Intereſſe, welches nach Molière's Tode von der Hinterlaſſenſchaft deſſelben aufgenommen worden iſt, inſofern es auch die Theatergarderobe des großen Dichters enthält.

Was den ſchauſpieleriſchen Vortrag betrifft, ſo wird auch hier das Conventionelle und Traditionelle vorgeherrſcht, dabei aber der des Luſtſpiels in einem gewiſſen Gegenſatz zu dem der Tragödie geſtanden haben. Denn der Vortrag der letzteren war ohne Zweifel ungleich conventioneller, als der des Luſtſpiels, weil dieſes ſeinem Weſen nach ſich ungleich mehr auf die Nachahmung der Natur und des wirklichen Lebens verwieſen ſah. Im Luſtſpiel mag daher der mimiſche Theil des ſchauſpieleriſchen Vortrags, das jeu de théâtre, um

*) Mittgetheilt bei Soulié, welcher es aufgefunden. Siehe auch Moland, Oeuvres de Molière VII.

vieles ausgebildeter, als in der Tragödie gewesen sein, welche fast alle Aufmerksamkeit auf die stilisirte Declamation legte, die nicht aus der Natur des Gegenstandes und der Charaktere, sondern aus einem falschen Begriffe der Wohlanständigkeit und Klangschönheit entwickelt war und sich als ein Mittelding von Gesang und Rede darstellte, während die mimische Bewegung mehr und mehr in die Fesseln höfischer Etikette geriethen. Der tragische Darsteller spielte in der That mehr für sich, als mit den anderen, daher er wie später der Opernsänger nach Arien, nach Monologen und langathmigen Dialogen verlangte. Der Alexandriner hat diese Richtung ohne Zweifel begünstigt, daher auch ein Unterschied zwischen der Darstellung der Lustspiele in Versen und der in Prosa gewesen sein wird. Die letzteren kamen überhaupt erst zur Geltung, nachdem durch Molière wieder ein natürlicherer Ton, eine natürlichere und lebendigere schauspielerische Action auf der Bühne Eingang gefunden hatte. Nicht erst die Unsitte, den Zuschauern Platz auf der Bühne einzuräumen, hatte das Spiel der Darsteller in diese Enge getrieben; vielmehr würde dieselbe kaum haben einreißen können, wenn es die Spielweise der Darsteller nicht schon gestattet hätte. Wohl aber mußte diese Gewohnheit jeder freieren Entwicklung der schauspielerischen Action hinderlich werden. Wie viel daher Molière auch ohne Zweifel dafür gethan und wieviel er hierbei durch die größere Breite seiner Bühne begünstigt wurde, so wird man sich doch die Spielweise selbst noch seines Theaters um vieles eingeschränkter und conventioneller, als die der heutigen Bühne zu denken haben. Ueberhaupt scheinen die Unzuträglichkeiten, welche jene Gewohnheit mit sich brachte, erst nach Molière ihre Höhe erreicht zu haben. Man sagt, daß in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Zahl der Zuschauerreihen der Bühne auf jeder Seite bis zu neun gestiegen sei, die durch eine niedrige Balustrade von dem Sprechplatz der Schauspieler geschieden waren. Auch diese scheint dem Andrange aber haben weichen müssen, da Crebillon in seinem Lettre sur les spectacles klagt, daß man oft nicht gewußt habe, ob die Herren, welche auf der Bühne Platz nahmen, nicht zum Spiele gehörten. Der berühmte Ruf: Place au spectre! dem diese Unsitte endlich weichen mußte, hatte schon lange vorher ein Seitenstück in dem Rufe: Place au facteur! welcher 1736 bei einer Vorstellung der Tragödie Childéric den Zuschauern auf der Bühne aus dem Parterre

entgegenſcholl, weil ſich ein mit einem Briefe auftretender Bote nicht durch ſie Bahn zu brechen vermochte.

Von den Schauſpielern ſelbſt ſind aus den erſten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nur wenige Namen erhalten geblieben. Es ergiebt ſich aber aus ihnen, daß wenigſtens im Theater du Marais ſchon ſehr früh, wahrſcheinlich gleich von Beginn ihrer Vorſtellungen an, Frauen mitwirkten, da der Abbé Marolles in ſeinen Memoiren (1616) von Marie Vernier, der Gattin Mathurin le Fèvre's gen. la Porte, als einer Darſtellerin ſpricht, die früher am Marais neben Valéran le Comte geblüht habe, jetzt aber bereits am Ende ihrer Carriere ſtehe. Doch wurden gewiſſe Frauenrollen noch immer von Männern dargeſtellt, beſonders die alten, frechen, chargirten Rollen. So ſpielte damals ein Schauſpieler unter dem Namen der Dame Gigogne. — Jodelet und Hugues Guéru, gen. Gaulier Garguilles gehörten zu den älteſten Schauſpielern des Marais. Sie gingen jedoch ſpäter mit Valéran le Comte zu dem Hôtel du Bourgogne über. Guéru ſpielte hier auch unter dem Namen Flèchelles. Zu den älteſten der namhaft gemachten Schauſpieler des Hotel de Bourgogne aber gehören Henri le Grand, gen. Belleville und Turlupin, welcher ſchon 1583 eingetreten ſein ſoll, Jacques Resneus (in einer Parlamentsſitzung vom 19. Juli 1608 genannt) und ein als Docteur Boniface bezeichneter Schauſpieler. Auch Robert Guérin, Lafleur und Gros Guillaume genannt, muß zu den älteren Schauſpielern dieſes Theaters gehört haben, da Gaultier Garguille, Turlupin und Gros Guillaume unzertrennlich als komiſches Kleeblatt im Volksmunde lebten und ſo aneinander hingen, daß, wie man erzählt, der plötzlich eintretende Tod des einen von ihnen, Guillaume, der im Gefängniſſe, ein Opfer ſeines Witzes, ſtarb, auch die beiden andern in derſelben Woche dahingerafft habe (wahrſcheinlich 1634). Die Schriftſteller der Zeit ſind voll ihres Lobes und die ſpäteren haben wohl unrecht, ſie für gewöhnliche Poſſenreißer zu halten, obſchon ihr eigentliches Feld allerdings nur die Farce war. Gros Guillaume war ſchon durch ſeine Beleibtheit, die er künſtlich zu ſteigern wußte, eine komiſche Figur, beſonders im Gegenſatz zu dem hageren und beweglichen Gaultier Garguilles. Dieſer und Turlupin ſpielten in Masken. Jener rieb ſich das Geſicht nur mit Mehl ein. Gaultier wird beſonders in alten Rollen und ſeines Geſanges

wegen gelobt, in dem er seine beiden Collegen übertroffen haben soll. Seine Frau war die Tochter des durch seine Späße berühmten Tabarin, des Ausrufers Mondor's, eines zu jener Zeit geschätzten Operateurs. 1629 müssen jene drei Komiker mit an der Spitze der Truppe des Hôtel de Bourgogne gestanden haben, da eine Eingabe der letzteren aus diesem Jahre von ihnen neben Belleroſe unterzeichnet ist. Letzterer wird als der Direktor derselben genannt.

1634 bestanden die beiden Truppen nach Parfait aus folgenden Mitgliedern:

Marais: Mondory, d'Orgemont, Gandolin, Belle Ombre, Beau Soleil, Beau Séjour, Bellefleur, L'Epy, Le Noir, Jodelet, La France, Jadot, Melle Le Noir. Es ist ersichtlich, daß hier noch Namen von Damen fehlen. Die letzten sechs Darsteller gingen zum Hôtel de Bourgogne über, welches damals noch über folgende Darsteller verfügte:

Belleroſe, Belleville, den Capitän, Beauchasteau, Guillot Gorju, St. Martin, Alizon; Melle Belleroſe, Melle Beaupré und Melle Beauchasteau. Die Schauspielerinnen nannten sich nämlich, auch wenn sie verheirathet waren, noch Demoiselle.*)

Pierre le Messier, genannt Belle Roſe (fast jeder Schauspieler hatte seinen Theaternamen, manchmal sogar zwei, für das tragische und das komische Fach), war einer der ausgezeichnetsten tragischen Schauspieler der Zeit, doch spielte er auch im Lustspiel, in dem er z. B. die Rolle des Menteur creirte. Er zog sich schon früh vom Theater zurück (1643), starb aber erst 1670. — Melle Beaupré galt für eine vorzügliche Darstellerin, die ihren Ruf hauptsächlich den früheren Stücken Corneille's verdankte. — Bertrand Hordouin de St. Jacques, genannt Guillo Gorju, hatte Medicin studirt und dann die Provinzen als Quacksalber durchzogen. Sein komisches Talent gelangte hierbei zur Ausbildung und zwar in dem Maße, daß er zum Theater ging und hier Gaultier Garguilles' Stelle mit Glück zu ersetzen vermochte. Er excellirte besonders in der Verspottung seines früheren Standes, zu dem er jedoch später wieder zurückkehrte. Auch er spielte, weil er sehr häßlich war, in der Maske. Er starb 1648 zu Paris. — Alizon war besonders in chargirten Frauen-

*) Chappuzeau nennt noch: Beaulieu, Bellemore, Gaucher Médor und die Delles La Cadette, Du Clos und de la Roche.

rollen berühmt. Die Sitte, dieſe durch Männer darſtellen zu laſſen, erhielt ſich noch lange. Noch Hubert ſpielte ſolche Rollen bei Molière, und Beauval nach Huberts Tode. — Julian Geoffrin, genannt Jodelet, ſoll ſchon 1610 beim Theater du Marais geweſen ſein. In Corneille's Lügner ſpielte er den Cliton. Der Dichter hatte dieſem folgende, ihn charakteriſirende Worte in den Mund gelegt:

Le héros de la Farce, un certain Jodelet,
Fait marcher après vous votre digne valet.
Il a jusqu'à mon nez et jusqu'à ma parole
Et nous avons tous deux appris en même école.
C'est l'original même, il vaut ce que je vaux,
Si quelqu' autre se mêle, on peut s'inscrire en faux
Et tout autre que lui, dans cette comédie
N'en fera jamais qu' une fausse copie.

Scarron ſchrieb ſpäter für ihn und benannte nach ihm einen Theil ſeiner Stücke. Er ſoll von einer ſo urwüchſigen Komik geweſen ſein, daß er durch eine einzige Miene oder Bewegung das ganze Theater zum Lachen brachte. Er ſtarb 1660. — Beauchasteau und deſſen Frau ſind von Molière in ſeinem Impromptu de Verſailles zwar verſpottet worden, das war jedoch in einer viel ſpäteren Zeit (1663). Sie hatten auch ihre Bewunderer.

Mondory war aus Orleans. Obſchon nicht grade groß, war er in ſeiner Erſcheinung doch immer bedeutend und einnehmend. Er bediente ſich nie der Perrücke. In der Rolle des Herodes traf ihn der Schlag, was ihn zum Rücktritt von der Bühne nöthigte (1636). Richelieu, der ihn ſehr ſchätzte, bewog ihn zwar noch einmal in ſeinem Aveugle de Smyrne zu ſpielen. Mondory mußte die Darſtellung aber abbrechen. Er ſtarb ſchon im nächſten Jahr. Neben Mondory, welcher den Cid creirte, ſpielte Melle de Villiers die Chimène. — Es iſt wahrſcheinlich, daß der Verluſt Mondory's Corneille beſtimmte, ſeine nächſten Stücke im Hôtel de Bourgogne aufführen zu laſſen. Das Marais fand erſt durch Floridor (1640) wieder einen entſprechenden Erſatz für ihn.

Joſias de Saules, Sieur de Prine Foſſe, gen. Floridor, trat nach Beendigung ſeiner Studien, als Soldat in das Regiment der franzöſiſchen Garden ein, wendete ſich aber ſehr bald der Bühne zu. Er

ſpielte zunächſt bei einer im Lande herumziehenden Truppe, ſo 1638 in Saumur; 1640 trat er in die Truppe des Marais ein, um jedoch ſchon 1643 zum Erſatz des damals ausſcheidenden Belleroſe zum Hôtel de Bourgogne überzugehen, an dem er bis 1671 ſpielte. Er ſtarb wahrſcheinlich zwei Jahre ſpäter. Die Zeitgenoſſen ſind voll ſeines Lobes. Er iſt einer der drei Darſteller, welche die großen Corneille'ſchen Rollen ſchufen. Scarron wußte freilich an jedem derſelben noch etwas auszuſetzen. Mondory war ihm zu rauh, Belleroſe zu affectirt und Floridor endlich zu kalt. Chappuzeau rühmt an letzterem Natürlichkeit, ſowie Adel. Am Marais trat damals La Roque für ihn ein, welcher 1673 zur Troupe du Roi überging. Er war einer der bedeutendſten Schauſpieler jenes Theaters.

Schon vor Floridor war Zacharie Jacob, gen. Monfleury zum Hôtel de Bourgogne getreten. Er hatte eine gute Erziehung genoſſen, ergriff zunächſt die militäriſche Laufbahn, gab aber ebenfalls der Luſt zum Theater bald nach. Von ſeinen vier Kindern gingen drei zur Bühne. Eine der Töchter zeichnete ſich als Melle. Ennebaut, die andere als Melle. Du Pin aus. Den Sohn, welcher ſich als Theaterdichter verſuchte, werden wir noch mit dem Vater in deſſen Streite mit Molière zu begegnen haben. Etwas ſpäter trat Michel Boiron oder Baron, der Vater des berühmten Baron, im Hôtel de Bourgogne auf. Auch er gehörte zu den bedeutendſten Schauſpielern der Zeit, und fiel ein Opfer ſeines Berufs, indem er ſich im Cid als Don Diego mit dem Degen eine Verletzung beibrachte, die einen tödtlichen Ausgang nahm.

Im Jahre 1658 eröffnete die Molière'ſche Truppe ihre Vorſtellungen im Petit Bourbon. Zu ihren Darſtellern gehörten anfänglich nur der ältere und jüngere Béjart, Madelaine Béjart, Duparc und Frau, De Brie und Frau, Dufresne und Geneviève Hervé, eigentl. Béjart; 1659 traten noch Jodelet und deſſen Bruder l'Epy, La Grange, Du Croiſy und Frau; 1662 Armande Béjart, Brécourt, (vom Marais), La Thorillière; 1664 Hubert, vom Marais; 1670 Baron, Beauval und Frau; 1671 Marie Raguenau de l'Eſtang, welche ſich noch in demſelben Jahre mit Lagrange verheirathete; 1672 Aubry, Angèlique du Croiſy und Roſincourt hinzu. — Von ihnen ſchied der ältere Béjart 1659, der jüngere 1670 wieder aus. Madelaine Béjart, 1618 geb., war eine echte Theaternatur. Schon mit

18 Jahren war ſie mit ihrem älteren Bruder zum Theater gegangen. Daß ſie an der Spitze der Schauſpielertruppe geſtanden habe, in und mit welcher Molière ſeine ſchauſpieleriſche Carriere begann, iſt jedoch unrichtig, wohl aber gehört ſie zu den Darſtellern, welche dieſe (1643) conſtituirten. Sie blieb derſelben bis zu ihrem Tode (1671) treu und war eines der thätigſten Mitglieder derſelben. Sie ſpielte ſowohl komiſche, wie tragiſche Rollen, die Dorine im Tartuffe, wie die Jocaſte in der Thebaide, mit großem Erfolg. — Melle Duparc, von welcher ſchon vielfach die Rede war, gehörte bereits 1653 mit ihrem Gatten zur Molière'ſchen Truppe. Sie verließen dieſelbe vorübergehend 1659, kehrten aber ſchon im folgenden Jahr wieder zurück. Melle Duparc trat, nachdem ihr Mann ihr hierin ſchon etwas früher vorausgegangen, 1667 zum Hôtel de Bourgogne über, ſtarb aber bereits im folgenden Jahr. Sie war ſowohl im Luſtſpiel, wie in der Tragödie bedeutend, doch lag ihre Stärke in letzterer. Auch als Tänzerin machte ſie Aufſehen. Melle Poiſſon, die Tochter Du Croiſy's, die es freilich wohl kaum aus eigener Erfahrung wiſſen konnte, da ſie beim Tode der Duparc erſt 7 Jahr alt war, erzählt in dieſer Beziehung: Elle faisait certaines caprioles remarquables, car on voyait ses jambes et parties de ses cuisses par le moyen d'une jupe, qui était ouverte des deux cotés avec des bas de soie attachés au haut d'une petite culotte. — Dufresne zog ſich ſchon 1659 wieder vom Theater zurück. Jodelet ſtarb 1660. L'Epy, ſein Bruder entſagte hochbetagt 1663, Herr und Melle du Croiſy, geb. Claveau 1665 der Bühne; wogegen Brécourt 1664, Le Noir, Sieur de la Thorillière mit ſeinem Schwiegerſohn Baron, ſowie Jean Pitel, Sieur de Beauval und Frau nach Molière's Tode zum Hôtel de Bourgogne übergingen.

Du Croiſy creirte die Rolle des Tartuffe. Brécourt hatte beſonderen Erfolg in der Rolle des Alain (Ecole des femmes); er ſchrieb auch verſchiedene Stücke. Beauval ſpielte die Einfaltspinſel und excellirte als Thomas Diafoirus; ſeine Frau zeichnete ſich beſonders als Nicole im „Bourgeois Gentilhomme" aus. Charles Varlet de La Grange aus Amiens, war einer der vorzüglichſten Schauſpieler der Truppe, ſowohl im Tragiſchen, wie im Komiſchen. Neben ihm iſt noch Delle De Brie, geb. Cathérine le Clerc, hervorzuheben, welche die Iſabella in der Ecole des maris, die Eliante im Myſan-

thrope und ganz vorzüglich die Agnes in der Ecole des femmes spielte.

Nach Molière's Tode blieben noch Melle Armande Molière, Herr und Frau De Brie, Hubert, Herr und Frau La Grange, Delle Aubry, Delle Du Croisy und Rosimont übrig, die sich mit einem Theile der Truppe des Marais: Herr und Frau D'Auvilliers, Estriché, Herr und Frau Du Pin, La Roque, Verneuil, Melle Guyot und Melle l'Disillon,*) vereinigten.

Die Truppe des Hôtel de Bourgogne bestand damals aus: Du Hauteroche, La Fleur, Herr und Frau Poisson, Herr und Frau Brécourt, Herr und Frau Champmeslé, La Thorillière; Herr und Frau Thuillerie, Baron, Herr und Frau Beauval, Melle Beauchasteau und Melle Ennebaut.

Die Veränderungen, welche diese beiden Truppen bis zu ihrer Vereinigung im Jahre 1680 erfuhren, geht theilweise aus dem Mitgliederverzeichnisse der vereinigten Truppe von diesem Jahre hervor Sie bestand hiernach aus: Herrn und Frau Champmeslé, Herrn und Frau Baron, Poisson, D'Auvilliers, Herrn und Frau La Grange. Hubert, La Thuillerie, Rosimont, Hauteroche, Herrn und Frau Guérin (Molière's Wittwe, welche den Schauspieler Guérin Estriché geheirathet hatte), Herrn und Frau Du Croisy, Herrn und Frau Raisin, Devilliers, Verneuil, Herrn und Frau Beauval, Melle Belonde, Melle De Brie, Melle Ennebaut, Melle Du Pin und Melle Guyot.

Michel Baron, Sohn des gleichnamigen Schauspielers des Hôtel de Bourgogne, begann seine theatralische Laufbahn bei einer Truppe der Foire de St. Germain, les petits comédiens du Dauphin genannt, welcher der Schauspieler Raisin vorstand. Sie hatte theils der Neuheit wegen, theils durch die Anziehungskraft, welche das Wunderkind Baron ausübte, einen solchen Zulauf, daß es hieß, Ludwig XIV. habe Molière befohlen, Baron zu sich herüber zu ziehen. Nach Voltaire's Darstellung müßte Baron schon einmal vor 1670 in die Molière'sche Truppe eingetreten sein, dieselbe aber wieder verlassen haben, jedenfalls wurde er in diesem Jahre als Mitglied mit einem vollen Antheile aufgenommen, obschon er nur etwa 17 oder 18 Jahre

*) Marie Vallée und das Ehepaar Des Urlis waren kurz vorher abgegangen. Etienne des Urlis aber heirathete Brécourt und ging ans Hôtel de Bourgogne.

alt war. Molière mag Baron ſeine ſchauſpieleriſche Ausbildung gegeben haben, aber dieſer brachte ihm nicht nur ein ſehr bildſames Material entgegen, ſondern war ſelbſt ein ſchauſpieleriſches Genie. Er ſpielte mit zwanzig Jahren meiſterhaft den Alceſt im Miſanthrope und riß ein Jahr ſpäter als Achill in Racine's Iphigénie Alles zur Bewunderung hin. Auch ſchrieb er, wie jetzt ſo viele Schauſpieler, verſchiedene Stücke für das Theater. Seine Frau, die Tochter des Schauſpielers Thorillière, gehörte zu den Zierden des Hôtel de Bourgogne, ſie war ausgezeichnet in tragiſchen, wie in komiſchen Rollen und von bezaubernder Schönheit. Leider ſtarb ſie noch jung. Neben ihr glänzte vor Allem Melle Champmeslé, geb. Desmarest. Sie war 1641 zu Rouen geboren und trat 1669 mit ihrem Gatten zum Theater du Marais. La Roque bildete ſie hier weiter aus, ſo daß ſie in Kurzem das erſte Fach übernahm. Wir lernten ſie als die gefeierte Darſtellerin der Racine'ſchen Heldinnen kennen. Daß ſie nur Rollen zu ſpielen gewußt, die dieſer ihr einſtudirt habe, widerlegt ſich ſchon dadurch, daß ſie auch ohne ihn in Rollen wie die Ariane des jüngeren Corneille die größten Triumphe gefeiert. Sie blieb bis zuletzt im Beſitz der erſten tragiſchen Rollen und ſtarb 1698. — Zu den berühmteſten Schauſpielern der Zeit gehörte ferner Jean Baptiſte Raiſin, der Sohn jenes älteren Raiſin, geb. 1656 zu Troyes. Er kam 1679 mit ſeiner Frau an das Theater des Hôtel de Bourgogne und ging 1680 mit zu dem Theater Guénégaud über. Er ſtarb 1693. Ausgezeichnet in Mantel- und Bedientenrollen, ſowie als petit maître war ſeine Geſtaltungskraft eine ſo außerordentliche, daß er in jeder Rolle anders und dabei ganz charakteriſtiſch erſchien. Auch ſeine Frau, Françoiſe Pitel, geb. 1661, war eine vorzügliche Darſtellerin. Sie war mit ihrem Vater, der einer Truppe vorſtand, 1676 nach England gegangen und hatte dort ihre erſten Triumphe als Schauſpielerin und weibliche Schönheit gefeiert. Campiſtron verdankte ihr ſpäter weſentlich den Erfolg ſeiner Stücke.

Auch Poiſſon, vortrefflich in dem Fach des Criſpin und Roſimont, welcher in hochkomiſchen Rollen Molière mit Erfolg erſetzte, verdienen hervorgehoben zu werden. Von den ſpäteren Schauſpielern dieſes Jahrhunderts ſei nur noch Dancourt erwähnt, dem wir, wie ſo Manchem der hier genannten auch noch als Bühnenſchrift-

ſteller begegnen werden. Im Ganzen ſank in den beiden letzten Jahrzehnten, wie das Drama, beſonders die Tragödie, ſo auch die Schauſpielkunſt.

Die hier vorgeführten verſchiedenen Geſellſchaften waren zum Theil ſubventionirt. Die höchſte Penſion bezogen, wie es ſcheint, die ſpaniſchen Schauſpieler, da ſie allein im Jahre 1663 für 73 Vorſtellungen bei Hof 32000 Livres erhielten. Die Italiener bezogen zu Zeiten 15000 Livres jährlich. Das Hôtel de Bourgogne empfing wie ſchon erwähnt 12000 Livres; die Molière'ſche Truppe erſt vom Jahr 1665 an, in welchem ſie den Titel der comédiens du Roi erhielt, 6000 Livres Zuſchuß, die von 1671 auf 7000 Livres erhöht wurden.*) Das Theater du Marais ſcheint ſich nur unter Mazarin einer Penſion zu erfreuen gehabt zu haben. Das Theater Guénégaud bezog nach der Vereinigung mit den Schauſpielern des Hôtel de Bourgogne, die dieſem bisher zu Theil gewordenen 12000 Livres fort.

In der Hauptſache waren alſo die Schauſpieler umſomehr auf die täglichen Einnahmen angewieſen, als den königlichen Offizieren unentgeltlicher Einlaß eingeräumt worden war, eine Laſt, welche erſt Molière, doch nicht ohne blutige Kämpfe, beſeitigte. Man hatte zweierlei Preiſe, einfache und erhöhte. Die Erhöhung betrug dann gewöhnlich das Doppelte. Die einfachen Preiſe waren bis Ende des Jahrhunderts:

	L.	s.
Parterre	—	15
Loges du 3. rang	1	—
Gallerie	1	10
Théatre, Loges, Amphithéâtre .	3	—.**)

*) Doch iſt es möglich, daß es ſich bei dieſer Zahl nicht um eine Erhöhung des Zuſchuſſes, ſondern nur um die Zurechnung der perſönlichen Penſion von 1000 Livres handelt, die Molière ſchon ſeit 1664 bezog.

**) Dies ſind die Angaben von Despois für das Theater Guénégaud. Nach dem Regiſter De la Thorillière's waren die Billetpreiſe des Theaters du Palais royal für die Plätze auf der Bühne und in den Logen bedeutend höher, nämlich auf 5 L. 10 s. normirt. Alle übrigen aber wie bei Despois. Im Anfang des Jahrhunderts ſcheinen die Preiſe weit niedriger geweſen zu ſein, wenigſtens findet ſich für das Parterre der Preis von 8 s. erwähnt.

Die Einnahme einer Vorstellung überstieg selten 2000 Livres. Die höchste Einnahme erbrachte die erste Vorstellung des Tartuffe; sie betrug 2860 Livres. Die Durchschnittseinnahme, selbst in den besten Monaten, belief sich selten auf mehr als 1000 Livres. Die Schauspieler waren theils auf ganze, theils auf halbe, wohl auch dreiviertel Antheile gestellt, die sie nach jeder Vorstellung erhoben nachdem die allgemeinen Kosten in Abzug gebracht worden waren. Zu diesen gehörte seit Molière, der sie einführte, auch eine Abgabe an den Pensionsfond. Der erste Schauspieler, welcher eine Pension bezog, die für alle Schauspieler ohne Ausnahme die gleiche Höhe von 1000 Livres jährlich betrug, war der jüngere Béjart. Auch die Autoren waren auf einen bestimmten Antheil von einer bestimmten Zahl von Vorstellungen angewiesen. Nur in seltenen Fällen kaufte man ihnen dies Recht ein für alle Mal ab. Es wurde dann wohl ausnahmsweise bis zu 200 Goldstücken bezahlt. Hatte das Stück einen ganz außergewöhnlichen Erfolg, so brachten die Schauspieler dem Dichter noch einen Ehrensold dar. In einzelnen Fällen trug dem Autor sein Stück bis zu 3000 Livres ein. Der bestbezahlte Autor war Quinault, dem Lully für jede seiner Operndichtungen contractmäßig 4000 Livres zu zahlen hatte. Die ersten Werke wurden den Autoren gewöhnlich nicht honorirt, sie mußten sich schon an der Ehre der Aufführung genügen lassen. — Die Einnahmen der Schauspieler waren keineswegs unbedeutend. La Grange nahm z. B. in den 14 Jahren, die er unter Molière gewirkt hatte, durchschnittlich 3600 Liv. jährlich ein, was etwa 14000 Frcs. heute entspricht. Nach der Vereinigung der beiden Theater stiegen die Einnahmen sogar bis zu 7500 Liv. per Antheil, doch mußten die Schauspieler für das Costüm sorgen, was ihnen eine ziemlich bedeutende Last aufbürdete, womit es wohl auch zusammenhängt, daß man so lange am conventionellen Costüm festhielt. — Die einzelnen Gesellschaften spielten nicht alle Tage. Im Jahr 1673 fanden in Paris nur 16 Vorstellungen wöchentlich statt, von denen 9 auf die französischen Gesellschaften, 4 auf die Italiener und 3 auf die Oper kamen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts begannen die Vorstellungen um 2 Uhr. Unter Ludwig XIII. um 3 Uhr, unter Ludwig XIV. wurden sie zuletzt bis 5 Uhr hinausgeschoben. 1713 begann die Oper 5¼ Uhr präcis.

Es fehlte den französischen Theatern schon damals nicht an Parteiung,

Kritik und Reclame. Nicht nur ſtanden die einzelnen Theater in einem gewiſſen Gegenſatz zu einander, nicht nur hatte ein jedes derſelben ein etwas anders zuſammengeſetztes Publikum, auch die Inhaber der verſchiedenen Plätze ſtanden in einer gewiſſen Oppoſition; beſonders die des Parterre zu denen der Logen. Ingleichen hatte die Tragödie und die Komödie jede ihre beſonderen Liebhaber und Parteigänger. Die Art, wie die Zuſchauer der Theater Kritik übten, war oft eine tumultuariſche. Racine, in ſeinem Epigramm auf Fontenelle's Asgar führt den Gebrauch des Pfeifens auf die erſte Vorſtellung dieſer Tragödie (27. December 1680); Gebrüder Parfait auf Thomas Corneille's: Baron de Fondrières, zurück. Das Pfeifen verdrängte das Werfen mit Aepfeln und anderen Wurfgegenſtänden. Es wurde längere Zeit zur wahren Manie. Doch wurde die Kritik nicht nur in den Theatern und Geſellſchaften, ſondern auch durch Flugſchriften, Epigramme, Vorreden, ja ſelbſt von der Bühne herab, in beſonders dafür bearbeiteten Stücken, vor Allem aber in den in dieſem Jahrhundert hervortretenden Zeitungen ausgeübt. Die letzteren wurden ſchon damals neben den Theateranzeigen der Redner (orateurs), welche den Cri erſetzt hatten, und den Affichen*) auch als Mittel der Reclame benutzt. Das letztere geſchah hauptſächlich von De Viſé in ſeinem Mercure galant. — Die älteſte dieſer Zeitungen iſt die von Richelieu gegründete Gazette, ihr folgte Loret's gereimte Muse historique, fortgeſetzt von Charles Robinet, ſowie Subligny's Muse de la cour, zuletzt De Viſé's Mercure galant. Bei der Machtvollkommenheit der Regierung war dieſe immer im Stande gegen die Uebergriffe der Theater einzuſchreiten. Eine Theatercenſur gab es gleichwohl damals noch nicht, ſie wurde erſt 1702 gelegentlich eines Stückes von Bondin: Le bal d'Antouil, in welchem die Herzogin von Orleans eine „lesbiſche Situation" zu erblicken glaubte, officiell eingeführt. Einer polizeilichen Erlaubniß zur Aufführung eines Stückes ſcheint es ſchon vorher bedurft zu haben, doch wurde dies wohl bisher meiſt nur als bloße Formalität behandelt. Jetzt erſchien eine Verordnung an die Polizei, welche die genaue Durchſicht der aufzuführenden Stücke mit den Worten einſchärfte: L'intention de S. Maj. étant, qu'ils n'en puissent représenter

*) Die Affichen nannten erſt ſeit Théophile de Viau den Namen des Verfaſſers des Stücks und erſt ſeit 1749 die Namen der Schauſpieler.

aucune, qui ne soit dans la dernière pureté. Bisher hatte man Vieles auf den Theatern geduldet, weil man sich derselben in geeigneten Fällen selbst wieder als Waffe des Angriffs oder der Vertheidigung bediente. Als Molière in seinen Facheux eine Galerie der wunderlichsten Erscheinungen der damaligen vornehmen Gesellschaft vorgeführt und verspottet hatte, wies Ludwig XIV. nach der Vorstellung selbst auf den Marquis de Soyecourt hin, indem er sagte: „Da ist ein sehr großes Original, das Sie zu copiren vergessen haben." Die nächste Vorstellung enthielt noch die Scene des Jägers Dorante, und Molière konnte sich in der Widmung des Stücks an den König berühmen, von diesem einen Charakter empfohlen erhalten zu haben, qui a été le plus beau morceau de l'ouvrage.

VI.

Molière und das Lustspiel bis zum Schluß des 17. Jahrhunderts.

Entwicklung des Lustspiels der Renaissance. — Einfluß der Spanier. — Einfluß der Toleranz. — Zurücksetzung des Lustspiels gegen die Tragödie. — Jean Baptiste Poquelin, gen. Molière. Seine Studien. — Uebergang zum Theater — Verhältniß zu den Béjarts. — Gründung des Illustre théâtre. — Verfall desselben. — Wanderleben. — Rückkehr nach Paris. — La Troupe de Monsieur. — Der Etourdi und Le dépit amoureux. — Der pretiöse Geschmack. — Les précieux ridicules. — Molière's Natürlichkeitsprincip. — Sganarelle. — Uebersiedelung in's Palais royal. — Don Garcia de Navarre. — L'école des maris. — L'école des femmes. — Molière's Heirath. — Armande Béjart. — Die Kämpfe mit den comédiens du théâtre de Bourgogne. — L'impromptu de Versailles. — Les Facheux; Le mariage forcé und La Princesse d'Elide. — Die drei ersten Akte des Tartuffe. — Anfeindungen und Verbot. — Don Juan. — Neue Angriffe. — Der Misanthrope. — Le médecin malgré lui. — L'amour peintre. — Aufhebung des Verbots gegen den Tartuffe. — Amphitryon und George Dandin. — l'Avare. — Monsieur de Pourceaugnac und Le bourgeois gentilhomme. — Les femmes savantes. — Le malade imaginaire. — Krankheit und Tod. — Molières Bedeutung und Mängel. — Sein Einfluß auf die übrigen Länder. — Die zeitgenössischen Lustspieldichter: Thomas Corneille, Quinault, De Visé, La Fontaine, Chappuzeau, Boursault, Montfleury, Dancourt, Paleprat und Brueis, Dufresny und Regnard.

Das Drama der Renaissance hatte in Frankreich eine wesentlich andre Entwickelung als in Italien gewonnen. Während sich hier zuerst das Lustspiel ausbildete und in Aufnahme kam, die Tragödie aber selbst später noch eine nur beschränkte Ausbreitung auf der Bühne fand, und wie das Renaissancedrama überhaupt im 17. Jahrhundert durch den Einfluß des spanischen Dramas fast wieder verdrängt wurde, vermochte in Frankreich das den Mustern der Römer nachgebildete Lustspiel lange nur eine sehr untergeordnete Stellung gegenüber der classischen Tragödie zu gewinnen. Es hatte sich gegen dasselbe ein Vorurtheil herausgebildet, mit welchem selbst noch Molière zu kämpfen hatte. Hier aber war es grade der Einfluß des spanischen Dramas, unter dem sich nach einigen Schwankungen das Renaissancedrama überhaupt zur Blüthe entwickelte, und aus dem auch das Lustspiel zunächst seine Nahrung gezogen hat.

Der Grund dieses Gegensatzes liegt aber nicht darin, daß sich der italienische Geist mehr als der französische dem Lustspiel zugeneigt hätte. Auch die Franzosen haben auf dem Gebiete des letzteren ihre Stärke im Drama. Dieser Gegensatz erklärt sich vielmehr aus dem Umstande, daß die Entwickelung des Dramas in Italien gerade in die üppigste Zeit der Renaissance, in Frankreich dagegen in die Zeit der kirchlichen Reaction fiel; daß dort das dem Geiste jener Zeit entsprechende übermüthige Lustspiel von den Höfen und Vornehmen, ja nicht am wenigsten selbst von der Geistlichkeit, hier aber die dem Geiste dieser Zeit angemessenere Tragödie zunächst nur von den Gelehrten ergriffen worden war, sowie, daß dort das Lustspiel sich rasch auf die Volksbühne übertrug, und von dieser aufgenommen und fortgebildet wurde, hier dagegen die Tragödie längere Zeit auf die Collèges beschränkt blieb. Selbst nachdem die Gebildeten Frankreichs durch die dieses durchreisenden und sich in Paris zeitweilig niederlassenden italienischen Schauspielergesellschaften mit dem italienischen Lustspiel bekannt gemacht worden waren, blieben die Versuche l'Arrivey's, dasselbe auf die französische Bühne zu verpflanzen, erfolglos, theils weil es derselben noch an geeigneten Darstellern fehlte, die es mit den Italienern hierin hätten aufnehmen können, theils weil das große Publikum und darum auch die Theater noch fest an den alten nationalen Sotties und Farcen hielten. L'Arrivey verzögerte aus diesem Grunde die Herausgabe der zweiten Folge seiner Uebersetzungen um nicht weniger als 30 Jahre

und gab ſie auch dann nur zur Hälfte heraus. Erſt die mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluß des ſpaniſchen Dramas in Aufnahme kommende Tragicomödie bahnte, wie dem Renaiſſancedrama überhaupt, auch dem Luſtſpiele den Weg auf die Volksbühne. Doch fand letzteres zunächſt noch ein neues Hinderniß in dem faſt gleichzeitig in Aufnahme gekommenen pretiöſen, vom Gongorismus und Marinismus beeinflußten Modegeſchmack.

Die dem Spaniſchen nachgebildeten Galanteries du Duc l'Ossone des Mairet, ſo grob ſie auch ſind, und die anmuthigeren Dichtungen Corneille's waren die erſten regelmäßigen Luſtſpiele, welche ſo weit wir es wiſſen, auf der franzöſiſchen Bühne Fuß faßten; und wenn dieſen Dichtern nun Beys, Claveret, Demareſt a. A. und auch wieder meiſt unter ſpaniſchem Einfluß, nachfolgten, ſo verſchwanden dieſe Verſuche doch immer noch in der Menge der damals hervortretenden Tragödien. Mairet hat trotz ſeines Erfolges kein zweites Luſtſpiel geſchrieben, Corneille trotz des noch größeren ſeines Menteur nur noch ein einziges. Das Luſtſpiel erſchien eben der Tragödie noch immer nicht ebenbürtig.

Inzwiſchen hatte der epochemachende Erfolg des Cid doch das Ergebniß, daß die dramatiſchen Dichter ſich immermehr der realen Bühne zuwendeten und dabei vorzugsweiſe die Anregung und die Erfindungen bei den Spaniern ſuchten. Wozu der dem Luſtſpiel günſtiger werdende Umſchwung des Geiſtes der Zeit jetzt noch kam. Das Edict von Nantes hatte den religiöſen Kämpfen Frankreichs ein Ziel geſetzt. An die Stelle des religiöſen Fanatismus war der Geiſt der religiöſen Duldung getreten. Die kirchlichen Intereſſen wurden denen des Staates jetzt wieder untergeordnet. Schon Heinrich IV. hatte einzelne Proteſtanten mit hohen Staatsämtern betraut. Von Richelieu war es in noch weit größerem Umfang geſchehen. Er machte den Proteſtantismus ſogar gegen die katholiſchen Mächte zu ſeinem Verbündeten. — Dieſer Geiſt der Duldſamkeit konnte der Entwicklung einer freieren, kritiſchen, ſkeptiſchen Philoſophie nur förderlich ſein. Man gewöhnte ſich die Moral noch unter einen andren Geſichtspunkt als den theologiſchen zu ſtellen. Montaigne war dafür bahnbrechend geweſen. Er bereitete die Nation auf Charron (Abhandlung über die Weisheit), Descartes und Gaſſendi vor und ebnete dieſen den Weg.

Eine freiere Anſchauung aller Verhältniſſe gewann hierdurch

Raum, andre Gesichtspunkte der Beurtheilung eröffneten sich, andere Maßstäbe boten sich dar. Satire und Spottlust wurden aufs Neue entfesselt, der Geist des Lustspiels fing an sich stärker zu regen und fand einen überaus fruchtbaren Boden vor. Mit dem vierten Jahrzehnt kommt es daher entschiedner in Aufnahme. Die alten Farcen verlieren an Zugkraft. Boisrobert, der bisher fast nur Tragödien gedichtet, schreibt jetzt eine ganze Reihe von Lustspielen, meist Nachbildungen spanischer Stücke, ebenso d'Ouville. Scarron aber erscheint als der erste Dichter, welcher sich als Dramatiker, ausschließlich dem Lustspiele widmete.

Wie sehr bis zu Molière's Zeit das Lustspiel in der Werthschätzung der Gelehrten und Gebildeten aber noch immer zurückstand, geht daraus hervor, daß in der Saison, d. i. während des Winters für gewöhnlich nur Tragödien, Lustspiele aber fast nur im Sommer gespielt wurden;*) daß die offizielle Gazette (denn schon damals kannte man den Kunstgriff des Todtschweigens) von den Lustspieldichtern nur wenig oder keine Notiz nahm;**) daß die vornehmen Dichter sich lange noch scheuten Komödien unter ihren Namen erscheinen zu lassen und sich die der schriftstellernden Schauspieler dazu borgten; daß kein eigentlicher Lustspieldichter, weder Molière noch Regnard, Dancour, Lesage Aufnahme in die Academie fanden. Stellte man Molière, um seine Werke herabzusetzen, doch immer die Tragödien Corneille's entgegen. Durfte der Schauspieler Du Villiers doch noch 1664***) mit Aussicht auf Beifall schreiben: „Um Helden sprechen zu lassen, muß man selbst eine große Seele haben oder vielmehr selber ein Held sein, da die großen Empfindungen, die man ihnen in den Mund legt, und die erhabenen Handlungen, welche man sie begehen läßt, oft mehr aus der Seele des Dichters, als aus der Geschichte genommen sind. Es ist nicht dasselbe mit den Narren, die man nach der Natur malt,

*) Erst Molière brachte hierin eine Veränderung hervor, da sein Repertoire zum größten Theile aus Lustspielen bestand, doch wurden auch noch die meisten der seinigen zum ersten Male während des Sommers gegeben.

**) Als Molière's Princesse d'Elide gegeben worden war, widmete sie demselben zwar ganze 16 Seiten, doch ohne sich dabei um Molière zu kümmern, dafür wurden der Herzog de St. Aignan, Lulli's Musik und Vigarini's Maschinen gelobt.

***) Lettre sur les affaires du théâtre.

dieſe bieten der Nachahmung wenig Schwierigkeit dar. Man ſieht, wie ſich dieſelben bewegen, hört, wie ſie ſprechen, weiß, wie ſie ſich kleiden und kann daher ohne viel Mühe ein Porträt davon machen. Wenn es um Helden darzuſtellen und in ihren Charakter einzugehen aber nöthig iſt, ihre Gedanken zu haben, ſo iſt leicht zu errathen, welche herrliche Eigenſchaften derjenige zu beſitzen braucht, welcher die lächerlichen Perſonen nachahmt."

Dies waren die Verhältniſſe, unter denen Frankreichs größter komiſcher Dichter, unter denen Molière auftrat.

Jean Baptiſte Poquelin*) wurde am 15. Januar 1622 zu Paris geboren, wo ſein Vater Jean Poquelin Marchand tapissier war und 1631 auch noch das Amt eines tapissier valet de chambre du Roi erhielt, welches ſchon länger erblich bei der Familie geweſen war, ſo daß es für den Fall des Ablebens des Vaters, 1637 auch wieder auf Jean Baptiſte übertragen wurde. Ueberhaupt nahm die Familie eine geachtete Stellung ein. Wiederholt waren Richter und Räthe der Stadt Paris aus ihr hervorgegangen.

Jean Baptiſte war das älteſte von acht Kindern und kaum 10 Jahr alt, als er bereits die Mutter verlor. Obſchon ſich der Vater 1633 aufs Neue verheirathete, entbehrte doch der Knabe fortan der mütterlichen Liebe, worauf Moland als einen möglichen Erklärungsgrund für die Thatſache hinweiſt, daß Molière die Familienmutter und die bürgerliche Matrone in ihrem edlen Wirkungskreiſe von ſeiner Komödie ſo gut wie ausgeſchloſſen habe.

Eine Ueberlieferung ſagt, daß Molière ſeine erſten Theatereindrücke ſeinem Großvater von mütterlicher Seite zu danken gehabt, der

---

*) Ausgabe der Werke von La Grange und Vinot im Jahre 1682. — Grimareſt, Vie de Molière, Paris 1705. — Voltaire, Vie de Molière 1739. — Beffara, Dissertation sur Molière, Paris 1821. — Taſchereau, Histoire de la vie et des ouvrages de Molière, Paris 1825. — Eudore Soulié, Recherches sur Molière et sur sa famille, Paris 1863. — Moland, Oeuvres de Molière, Paris 1863. 7 Bde. — Moland, Molière et la comédie italienne, 1867. — Lindau, Molière, Leipzig 1872. — St. Beuve, Portraits littéraires II. p. 1. 1876. — Registre de la Grange, Paris 1876. — Loiseleur, Les points obscurs de la vie de Molière, Paris 1877. — Lotheiſſen, Molière, Frankfurt a. M. 1880. Von den übrigen Ausgaben der Molière'ſchen Werke ſei nur noch die von Auger, 1819, hervorgehoben. Die älteſte deutſche Ueberſetzung iſt die von Velthen (Nürnberg, 1694). Die neueſten ſind die von Baudiſſin (Leipzig 1865) und Laun (Leipzig 1865).

ihn bisweilen mit in's Theater genommen habe. Sie können indeß nicht allzu tiefe gewesen sein, da nichts darauf hinweist, daß Molière sich vor dem Jahre 1642 oder 43 mit dramatischen Versuchen beschäftigt hat, obschon es ihm hierzu im Collège Clermont, welches er 1635 oder 36 bezog, durch die daselbst stattfindenden theatralischen Uebungen an Anregungen nicht gefehlt haben wird. Molière empfing hier, wo er die Söhne der größten Familien, unter andern den Bruder des großen Condé, Prinz Conti, zu Mitschülern hatte, eine gute Erziehung. Er schloß sich besonders eng an Chapelle, François Bernier und Hesnault an und hatte nach fünf Jahren sein Studium zum Abschluß gebracht, von denen er mit diesen Freunden das letzte noch dazu benutzte, bei dem 1641 nach Paris übersiedelten Gassendi Philosophie zu hören, was also nicht vor diesem Jahre stattgefunden haben kann. Dies führte ihn auch noch mit Cyrano de Bergerac zusammen, lauter jungen Leuten von freiem Geist und auf Selbständigkeit dringender Lebensauffassung.

Mit Hesnault übersetzte er damals das Lehrgedicht von der Natur der Dinge des römischen Schriftstellers Lucrez, wovon die von der Verblendung der Liebe handelnde Stelle des 4. Buches in veränderter Form in die 5. Scene des 2. Aktes seines Misanthrope übergegangen und hier der Eliante in den Mund gelegt worden sein soll.

Nach beendeten philosophischen Studien soll Molière nach Einigen die Sorbonne bezogen haben, was schon der Zeit nach sehr unwahrscheinlich ist, da er jedenfalls noch im Jahre 1642 nach Orleans ging um dort seine lettres de licence zu erwerben; um so unwahrscheinlicher, wenn man noch einer anderen Nachricht Glauben schenkt, welche ihn im zweiten Drittel desselben Jahres, in der Eigenschaft eines Kammerdieners des Königs diesen nach Narbonne begleiten läßt. Eine Nachricht, die wohl zu verwerfen, weil Molière diese Stellung noch gar nicht inne hatte, und falls sein Vater, der damals noch ein rüstiger Mann war, an den ihm durch sie auferlegten Functionen auch behindert gewesen sein sollte, durch den nächsten der Kammerdiener des Königs zu ersetzen gewesen wäre. Damit würde auch die weitere Combination hinfällig werden, daß Molière bei dieser Gelegenheit in ein näheres Verhältniß zu Madeleine Béjart getreten sei. Wohl aber mußte Molière noch in demselben Jahre sich dem Theater genähert haben. In einem Briefe vom 6. Januar 1643 an seinen Vater, worin er

über eine aus der Hinterlaſſenſchaft ſeiner Mutter erhaltene Summe von 630 Livres quittirt, verzichtet er nämlich auf das erbliche Recht welches er auf die Stelle eines tapissier valet de chambre du Roi hatte zu Gunſten eines ſeiner Brüder, um den Schauſpielerberuf ergreifen zu können.

Ob Molière ſchon damals Madeleine gekannt, ob dieſe einen beſtimmenden Einfluß auf dieſen Entſchluß mit ausgeübt hat, läßt ſich nicht mit Gewißheit beſtimmen. Jedenfalls unterhielten die Béjarts zu dieſer Zeit kein eigenes Theater. Es iſt daher eben ſo unrichtig, daß Madeleine demſelben vorgeſtanden habe, als unwahrſcheinlich, daß Molière durch die Liebe zu ihr zur Bühne geführt worden ſei. La Grange und Vinot, die zuverläſſigſten ſeiner früheren Biographen, die alles Anecdotiſche bei Seite gelaſſen haben, ſagen mit voller Beſtimmtheit, daß der Gedanke ein Theater in Paris zu gründen, von Molière ſelbſt ausgegangen ſei. Jedenfalls aber müßte Molière die Bekanntſchaft der Béjarts nur kurze Zeit ſpäter gemacht haben, weil ſich ein Actenſtück vom 30. Juni 1643 erhalten hat, welches einige der Beſtimmungen eines zwiſchen ihm, den Béjarts und verſchiedenen anderen Mitgliedern, unter dem Namen L'illustre théatre zu gründenden Theaters enthält.

Madeleine Béjart mußte Molière nicht nur wegen ihres ſchauſpieleriſchen Talentes und ihrer perſönlichen Eigenſchaften, ſondern auch aus anderen Gründen als ein ſehr begehrenswerthes Mitglied ſeines neuen Theaters erſcheinen. 1618 geboren, die Tochter eines Pariſer Bürgers, des huissier ordinaire du Roi Joseph Béjart, hatte ſie ſich ſchon früh mit einem um nur ein Jahr älteren Bruder der Bühne gewidmet. 1636 war ſie in ein Verhältniß zu dem Grafen Modène, dem Kammerherrn des Herzogs von Orleans, getreten, dem ſie, wie es ſcheint, 1638 eine Tochter gebar, da einer ſeiner ehelichen Söhne bei letzterer Pathenſtelle vertrat. Obſchon der Graf 1640 aus politiſchen Gründen Frankreich verlaſſen mußte, beſtand das Verhältniß zwiſchen ihm und Madeleine noch fort und es war ohne Zweifel gerade dieſes und nicht ein eignes zärtliches Verhältniß, welches hierdurch vielmehr ausgeſchloſſen wurde, was Molière die Verbindung mit Madeleine Béjart ſo werthvoll erſcheinen laſſen mußte; zumal der Graf nach Ludwig XIII. Tode (im Mai 1643) wieder zurück nach Paris kam und ſeinen Einfluß zu Gunſten des zu begründenden neuen

Theaters verwenden konnte. Denn wie wir wissen standen einem solchen Unternehmen die Privilegien der Schauspieler des Theater de Bourgogne entgegen, welche das Aufkommen einer derartigen Concurrenz niemals geduldet haben würden, es wäre denn, daß sie unter den besonderen Schutz des Königs oder eines der Prinzen des königlichen Hauses unternommen worden wäre. Daher es auch immer nur solchen Truppen, wie denen der Theater de Mademoiselle und du Dauphin gelang, sich hierdurch einige Zeit in Paris neben ihnen zu erhalten. Auch Molière dachte bei seiner späteren Rückkehr nach Paris vor Allem wieder an die Erwerbung eines derartigen Schutzes und würde ohne denselben gewiß den Comédiens de l'hôtel du Bourgogne haben weichen müssen. Ein solcher Schutz war denn auch eine Lebensfrage jenes neuen Unternehmens und das Recht sich als die Schauspieler des Herzogs von Orleans bezeichnen zu dürfen, welche das illustre théâtre durch das Verhältniß der Madeleine Béjart zu dem Grafen von Modène erwarb, war ohne Zweifel der einzige Grund, warum es von dem Theater de Bourgogne unangefochten blieb. Doch auch noch anderer Hülfsquellen bedurfte das Unternehmen, auch diese bot Madeleine Béjart in einem gewissen Umfange dar. Zwar war ihr Vater in so zerrütteten Vermögensverhältnissen gestorben, daß seine Familie auf den Antritt der Erbschaft verzichtete, aber nicht nur besaß sie nachweislich im Jahre 1636 selbst schon ein kleines Vermögen, welches wahrscheinlich noch etwas weiter gewachsen sein mochte, sondern auch ihre Mutter war keineswegs mittellos. In der That finden wir Marie Hervé, die Wittwe des Joseph Béjart gleich von Anfang an bei dem schauspielerischen Unternehmen Molière's engagirt und betheiligt.*)

Molière hatte ohne Zweifel große Kämpfe mit seinem Vater zu bestehen gehabt. Zu einem völligen Zerwürfniß zwischen beiden kann es indeß kaum gekommen sein, da Molière von seinem mütterlichen Erbtheil, welches 5000 Livres betrug, noch eine größere Summe zu

*) Am 12. September 1643 leistete sie Caution für die Miethe des Jeu de Paume dit des Métayers indem sie sich selbst zur „principale preneure" erklärte. Am 19. September und 19. December 1644 verbürgte sie sich auch noch für die Summe von 1100 Livres, indem sie ihr Haus in der Rue de Perle dafür belastete, bei welcher Gelegenheit sich herausstellte, daß sie dasselbe innerhalb des letzten Jahres schon mit 2400 Livres belastet hatte, was sicher nur dem

forderu hatte, die ihm der Vater, der damals noch in guten Verhältnissen war, dann sicher ausgezahlt haben würde, obschon Molière noch nicht mündig war. Auch trat der alte Poquelin später wieder verschiedene Mal für ihn ein.*)

Das neue Theater wurde am 31. December 1643 eröffnet, doch spielte die Gesellschaft schon vorher in der Provinz. Sie bestand nach einem Vertrag vom 28. dieses Monats aus folgenden Mitgliedern: Dénis Beys, Germin Clérin, Jean Baptiste Poquelin, Joseph Béjart, George Pinel, Nicolas Bouenfant, und den Delles Madeleine Béjart, Madeleine Malinger, Cathérine des Urlis, Geneviève Béjart und Cathérine Bourgeois. Nach der Reihenfolge dieser Namen zu schließen, würde nicht Molière, sondern der Dichter Denis Beys, der Director der Truppe gewesen sein. Schon nach 6 Monaten scheint sich dieses Verhältniß jedoch verändert zu haben, da Molière von jetzt an und zwar mit *diesem* Namen immer den ersten Platz bei den Unterschriften

---

Illustre Théatre zugeflossen und gewiß noch nicht Alles war, was sie demselben geopfert. Dies Alles erklärt es, daß Madeleine Béjart sofort eine bevorrechtete Stellung bei dem neuen Theater einnahm, wie ihr denn z. B. die Prärogative eingeräumt ward, sich ihre Rollen selber zu wählen (Act v. 31. Juni 1643). Die Leitung der Truppe war aber, so weit es erkennbar ist, nie in ihren Händen, anfangs auch nicht in denjenigen Molière's.

*) So verbürgte sich derselbe 1646 am 24. December für eine von Molière gegen Léon Aubry eingegangene Schuld und am 14. April 1651 beliefen sich die dem Sohne auf sein mütterliches Erbtheil gemachten Vorschüsse bereits auf 1965 Livres, welche Summe sich später noch bis auf 3500 Livres erhöhte. Im Jahre 1651 war Molière selbst in Paris, auch ist die Annahme unrichtig, daß er seit seinem Weggange in die Provinz bis zu seiner Rückkehr 1658 nur dieses eine Mal in Paris gewesen sei, vielmehr scheint er schon aus geschäftlichen Gründen, wegen des Ankaufs von Bühnenwerken, des Engagements von Schauspielern u. s. w. wiederholt besuchsweise in seiner Vaterstadt gewesen zu sein. Sobald seine Verhältnisse sich gebessert hatten, zahlte er seinem Vater die ihm geleisteten Vorschüsse zurück, obschon er gerade jetzt das gesetzliche Recht gehabt haben würde, die Auszahlung der vollen 5000 Livres zu verlangen. Doch mehr noch als das. Er ließ demselben sogar, als dessen Vermögensverhältnisse sich verschlechtert hatten, durch den berühmten Arzt Jacques Rohault 10 000 Livres so vorschießen, als ob sie von diesem kämen und machte diese Forderung selbst nach dem Tode des Vaters nicht geltend, da Molière's Wittwe diese Schuldanerkenntnisse noch ungetilgt unter den Papieren ihres Mannes fand. Ein weiterer Beweis für das Einverständniß zwischen Vater und Sohn ist, daß ersterer als Zeuge bei dem Heirathsvertrag und Eheact Molière's fungirte.

der Gesellschaft einnimmt, Denis Beys aber, soweit wir sie kennen, zum letzten Mal am 9. September 1644, darunter erscheint. Die Geschäfte gingen aber sehr schlecht, wozu wohl der Umstand beitrug, daß der Herzog von Orleans im Sommer 1644 Paris verlassen mußte, um zur Armee zu gehen. Die Gesellschaft gerieth in Schulden, die Mittel der Béjart's schienen erschöpft, der alte Poquelin scheint nichts mehr vorschießen gewollt zu haben, so daß Molière wegen einer Forderung von etwa 320 Livres in's Gefängniß des Châtelet wandern mußte, bis ihm (August 1645) die Bürgschaft des Léonard Aubry daraus befreite, für welchen dann später wieder Molière's Vater eintrat. Es war nicht die einzige Schuld der Gesellschaft, eine größere von 1700 Livres war dieselbe gegen einen Wucherer, Namens Pommier, eingegangen, für welche, wenigstens theilweise, der alte Poquelin ebenfalls aufgekommen sein mag. Alle Anstrengungen, welche die Gesellschaft machte, die schon zu Anfang 1645 nach dem Port de St. Paul übersiedelt, Ende des Jahres aber wieder nach dem Faubourg St Germain zurückgekehrt war, blieben erfolglos. Daß der Herzog von Orleans ihr schon in diesem Jahre seinen Schutz entzogen hatte, glaube ich nicht, gewiß aber hat er nichts mehr für sie gethan. Auch ist es immerhin möglich, daß er, dem zerrütteten Zustand gegenüber, in welchem sich dieselbe befand, ihr mit dieser Entziehung gedroht. Schon am 13. Aug. 1645 bestand die Truppe nur noch aus Germain Clérin, Joseph Béjart, dessen zwei Schwestern, Cathérine Bourgeois und dem inzwischen hinzugetretenen Germain Rabel. Gegen Ende des folgenden Jahres vermochte sie sich nicht länger in der Hauptstadt zu halten und entschloß sich zum Aufbruch in die Provinz.

Das Wanderleben Molière's bis zum Jahre 1658 ist durch die emsigen Bemühungen der Wissenschaft in neuerer Zeit etwas aufgehellt worden. Es ist hier aber nicht Raum darauf näher einzugehen. Die ersten Spuren, welche man davon aufgefunden, weisen auf Bordeaux, Nantes und Fontenay le Comte (1648), die nächsten Jahre auf Limoges, Angoulême, Agen und Toulouse hin. 1650 zeigt sich die Truppe auch in Narbonne, 1651 in Poitiers und gegen Ende 1652 in Lyon, wo Molière nach dem Zeugnisse von La Grange und Vinot im folgenden Jahre seinen Etourdi gespielt haben soll.*) Hier

*) In den Registern von La Grange ist dagegen 1655 als das Jahr be-

hatte die Truppe große Erfolge, welche inzwiſchen neben noch verſchiednen Andren Duparc und ſeine ſpätere Frau Delle Gorla, Dufresne, die De Brie's, Raguenou de l'Eſtang mit ſeiner Tochter und Melle de Vauſelle erworben hatte. Hier ſoll Armande Béjart als 10jähriges Kind in der Rolle einer Nereide unter dem Namen einer Delle Menou zum erſten Mal aufgetreten ſein. Auch lernte Molière hier Corneille kennen. Lotheiſſen iſt ſogar der Meinung, daß es die Eindrücke, die letzterer von dieſer Truppe empfangen, geweſen ſeien, welche denſelben wieder der Bühne zurückgewannen. Endlich trat aber hier auch noch Croiſy hinzu, nachdem er länger, doch vergeblich, mit der Molière'ſchen Truppe als Director einer eignen gekämpft. In das Jahr 1655 fällt die Begegnung mit dem Prinzen Conti, der eben Frieden mit Mazarin geſchloſſen hatte und zum Befehlshaber der Truppen in Rouſillon ernannt worden war. Er hatte ſein Standquartier zunächſt in La Grange genommen, wo ſeine Maitreſſe, Melle de Calvimont, zu ihrer Unterhaltung Schauſpieler zu ſehen verlangte. Die Molière'ſche Truppe muß damals ſchon einen gewiſſen Ruf beſeſſen haben, damit der Abbé Daniel de Cosnar gerade ſie zu dieſem Zwecke berufen konnte. Eine andere Truppe war ihr aber zuvor gekommen. Obſchon Melle Clavimont dieſe begünſtigte, gelang es Molière dennoch, die gefährliche Concurrenz zu beſiegen und ſich in der Gunſt ſeines früheren Schulkameraden feſtzuſetzen. Dieſes Verhältniß dehnte ſich bis in das Jahr 1656 aus, in welchem er auch ſein Luſtſpiel Le dépit amoureux zur erſtmaligen Aufführung brachte, dann aber nordwärts zog und nach beendetem Krieg ſich Paris langſam näherte. Der Carneval 1658 ſah ihn in Grenoble, etwas ſpäter war er in Rouen. Moland glaubt, daß er von hier ſeine Pariſer Freunde in Bewegung geſetzt habe, um in ſeinem Intereſſe in der Hauptſtadt zu wirken. So viel ſich aber erkennen läßt, iſt ihm auch jetzt wieder nur ſein alter Schützer Daniel de Cosnar, welcher inzwiſchen Biſchof von Valence und erſter Almoſenier von Monſieur, dem Herzog Philipp von Anjou geworden war, nützlich geweſen. Er empfahl ihn dem letzteren, einem verzogenen, unreifen, weibiſchen Bürſchchen von 18 Jahren, der ſich zur Abwechslung eine Truppe von Schauſpielern zu halten den Einfall hatte.

zeichnet, in welchem dieſes Luſtſpiel entſtanden ſein ſoll. Die Truppe war allerdings auch in dieſem Jahr wieder in Lyon.

Man hat die Wanderjahre Molière's seine Lehrzeit genannt und Moland behauptet, daß er dabei immer Paris als sein letztes Ziel im Auge behalten und Alles aufs Besonnenste vorbereitet habe, um nicht eher daselbst zu erscheinen, bis er seines Erfolges sicher sein konnte. Einer solchen Annahme widerspricht bei Molière's Genialität und der Energie seines Charakters allein schon die Länge der Lehrzeit, widerspricht die Zufälligkeit seines Engagements bei dem Prinzen Conti, welche für seine Pariser Carrière doch so entscheidend war, widersprechen endlich die von ihm zunächst in Paris verfolgten Ziele. Denn es ist zweifellos, daß Molière hier seinen Wirkungskreis nicht auf das Lustspiel einschränken wollte, sondern seinen Ehrgeiz vornehmlich darauf richtete, mit dem Hôtel de Bourgogne und dem Theater du Marais auch in der Tragödie zu wetteifern, auch als tragischer Dichter und Schauspieler Triumphe zu feiern. Wohl hatte er auf seiner 13jährigen Wanderschaft eine größere Zahl kleiner Nach- und Zwischenspiele, wie die erhalten gebliebenen: Le médecin volant und La jalousie du Barbouillé*), aber nur erst zwei eigentliche Lustspiele geschrieben. Wogegen man von mehreren Trauerspielen spricht, die er damals verfaßt haben soll. Wie hätte er auch wohl hoffen dürfen, ohne diese in Paris auskommen zu können, wo man während des Winters fast nur Tragödien spielte. War aber die Tragödie vornehmlich das Ziel, worauf er während seiner Wanderschaft unablässig hingearbeitet hatte, so würden diese langjährigen Vorbereitungen sich als ziemlich verfehlt herausgestellt haben, da er in Paris nur zu bald die Erfahrung machen sollte, daß sowohl sein schauspielerisches, wie sein dichterisches Talent fast ganz auf der Seite des Komischen lag; daß er den Franzosen zwar den großen komischen Stil, nicht aber einen neuen großen tragischen Stil zu schaffen vermochte; so daß es fast erlaubt ist, zu sagen, er habe sich hier, wenn auch gewiß nicht als komischen Dichter überhaupt, so doch als den *großen* komischen Dichter, der er thatsächlich war, erst selber entdeckt, wie ja ganz augenscheinlich sein schauspielerisches Talent sich früher entwickelt hat, als das dichterische.

Molière spielte am 24. Oct. 1658 vor den Majestäten und dem Hof; eine Vorstellung, welche über seine Anstellung bei dem Bruder

*) Gebrüder Parfait nennen noch Le docteur amoureux, den er auch in Paris spielte, sowie Les trois docteurs rivaux und Le maître d'école.

des Königs entſcheiden ſollte. Er hatte jedoch keines ſeiner beiden Luſtſpiele dazu gewählt, ſondern eine Tragödie, den Nicomède, des erſten tragiſchen Dichters der Zeit. Erſt nach der Vorſtellung desſelben, ſuchte er um die Ehre nach, auch einen ſeiner kleinen dramatiſchen Scherze zur Aufführung bringen zu dürfen, die ſich in der Provinz eines gewiſſen Rufes zu erfreuen gehabt. Es war der Docteur amoureux, deſſen Darſtellung den König in dem Maße beluſtigte, daß Molière's Anſtellung noch am ſelben Abend entſchieden war. Die Truppe erhielt den Titel: Troupe de Monsieur le frère unique du Roi. Der Herzog ſicherte jedem der Schauſpieler eine jährliche Penſion von 300 Livres zu, die freilich, wie La Grange berichtet, nie ausgezahlt worden iſt. Nichts deſtoweniger waren der Schutz und die Autorität, welche dieſe Ernennung und Stellung Molière gewährte, von großer Bedeutung

Die erſten Erfolge, welche derſelbe auf dem ihm angewieſenen Theater im Hôtel de Bourbon errang, hatte er ebenfalls wieder dem Luſtſpiel, dem Etourdi und dem Depit amoureux, nicht aber der Tragödie zu verdanken.

Dem Etourdi*) liegt Barbieri's Inavertito ovvero Scapino disturbato a Mezzetino travagliato zu Grunde, der urſprünglich all'improvviſso geſpielt, ſpäter aber vom Verfaſſer desſelben ſceniſch ausgeführt und hiernach (1629) in Venedig gedruckt worden war. Aus ihm hat wahrſcheinlich auch Quinault zu ſeinem Amant indiscret geſchöpft, daher die überraſchende Aehnlichkeit der beiden faſt gleichzeitig und doch wohl unabhängig von einander erſcheinenden Stücke. Auch ſoll Molière noch außerdem einige Züge Luigi Groto's Emilia, ſowie der Angelica des Fabrizio de Fornaris entlehnt haben, verſchiedener Reminiſcenzen an Terenz und Plautus im Dialog nicht zu gedenken. Man wird in dem Nachſpüren der Aehnlichkeiten indeß nicht zu weit gehen dürfen. Oder warum könnten zwei Dichter nicht unabhängig von einander ähnliche Charaktere in ähnliche Situationen gebracht, warum nicht in ähnlichen Situationen für ähnliche Charaktere ähnliche Gedanken gehabt haben? Die Benutznng Barbieri's iſt aber nicht zu bezweifeln. Wie ſehr auch Molière im Ganzen ſein Vorbild übertroffen haben mag, ſo iſt doch zu bedauern, daß er die

*) Der erſte Druck iſt vom Jahre 1663.

treffliche Auflöſung des Italieners nicht beibehielt. Bekanntlich beruhen die Verwicklungen des Stücks auf der Unbedachtſamkeit, mit welcher der Herr hier immer wieder die in ſeinem Intereſſe vom Diener in's Spiel geſetzten Liſten kreuzt. Barbieri läßt ſeinen Bruder Ungeſchick zuletzt ſo an ſich ſelber verzweifeln, daß er gerade in dem Momente, da alles auf ſeine Gegenwart ankommt, davon läuft, um das Gelingen der Liſt ſeines Dieners nicht wieder auf's Spiel zu ſetzen, daher ihn dieſer verfolgen, einfangen und auf ſeinen Schultern gewaltſam ſeinem Glücke zutragen muß. Bei Molière dagegen wird der glückliche Ausgang nur durch einen äußeren Zufall herbeigeführt.

Auch Le dépit amoureux iſt einem italieniſchen Stücke, Niccolo Secchi's Interesse, nachgebildet.*) Ein junges Mädchen, welches als Knabe aufgezogen worden, entdeckt ſein Geſchlecht und faßt, ohne die Maske noch abgeworfen zu haben, eine lebhafte Neigung zu einem jungen Manne, welcher um die Schweſter des Mädchens wirbt, von der er jedoch abgewieſen worden, weil ſie bereits einen anderen liebt. Das Mädchen verabredet nun unter dem Namen der Schweſter ein nächtliches Rendezvous mit dem Geliebten, zu dem es natürlich in Frauenkleidern erſcheint und in der Dunkelheit die Rolle der Schweſter ſpielt, der Sicherheit wegen aber die Verabredung trifft, ſich hiervon bei Tage nichts merken zu laſſen, ſondern das Spiel mit dem zweiten Liebhaber ſcheinbar noch fortzuſetzen, damit das Verhältniß nicht offenkundig werde. Die Künſtlichkeit und das Unhaltbare dieſer Vorausſetzung liegt auf der Hand. Die geiſtvolle Leichtigkeit der Molière'ſchen Behandlung hilft aber um ſo eher darüber hinweg, als ſein Stück in Bezug auf dieſes Verhältniß nur auf amüſante Unterhaltung gerichtet erſcheint. Auch fehlt es ſchon dem Secco'ſchen Vorbild nicht an geſunder und treffender Lebensbeobachtung, die zuweilen faſt wörtlich in das Molière'ſche Luſtſpiel übergegangen, aber von dieſem noch außerordentlich bereichert worden iſt. Letzteres zeichnet ſich nicht nur durch eine ungleich feinere Durchbildung des Stoffes, ſondern auch durch die reizvolle Ausführung des zweiten der vorliegenden Liebesverhältniſſe aus, welches von Secco ganz fallen gelaſſen worden iſt. Dieſer Theil des Stückes iſt es denn auch, auf den ſich der Titel desſelben hauptſächlich bezieht und auf den der

*) Der erſte Druck iſt vom Jahre 1663.

Ruf desſelben vorzugsweiſe beruht. Ja, die heutige franzöſiſche Bühne, welche Anſtoß an der Darſtellung des Ganzen nimmt, bringt überhaupt nur ihn noch zur Aufführung. Hier zeigt ſich Molière bereits als Meiſter in der Kunſt der Charakterzeichnung, hier entfaltet er ſchon ſeine tiefe Kenntniß des menſchlichen Herzens. Möglich, daß ihm die Liebe dabei ſelbſt die Hand geführt hat. Will man darin doch einen Reflex des Verhältniſſes ſehen, in dem er damals zur ſchönen Duparc geſtanden haben ſoll. Doch iſt auch für dieſen Theil der Dichtung nach dramatiſchen Vorbildern geſucht worden, wofür man auf einen italieniſchen Canevas Gli sdegni amorosi, ſowie auf Lope de Vega's El perro del ortolano hinzuweiſen pflegt. Der Reiz und die Bedeutung dieſer Scenen liegt aber ſowohl in der Erfindung der Situationen, wie in der Entwicklung der Charaktere und in der Ausführung des Dialogs, welche ſicher Molière's Eigenthum ſind.

Noch in demſelben Jahre (18. November 1659) trat er mit einem kleinen Nachſpiele hervor, mit welchem er eine neue Bahn, die der ſatiriſchen Sittenkomödie, einſchlug. Nichts mußte den für Wahrheit und Natürlichkeit eintretenden Dichter zugleich peinlicher und lächerlicher berühren, als der geſchraubte pretiöſe, verlogene und unnatürliche Ton, welcher die höheren Kreiſe ſeiner Vaterſtadt damals beherrſchte, das geſellſchaftliche und das Familienleben derſelben zu vergiften drohte, das äſthetiſche Urtheil fälſchte und auch auf der Bühne ſchon Platz gegriffen hatte. So berechtigt anfangs das vom Hôtel de Rambouillet ausgehende Streben geweſen war, die Empfindung, die Sprache, die geſellſchaftlichen Umgangsformen, beſonders in dem Verkehr der beiden Geſchlechter, zu läutern, zu veredeln und zu heben, ſo hatte es doch ſehr bald eine ſo excluſive und einſeitige Richtung eingeſchlagen, daß es nothwendig zu Verirrungen führen mußte. Das Gewählte war in das Wähleriſche, Geſuchte, Bizarre ausgeartet. Mit dem Gewöhnlichen, über das man ſich zu erheben beabſichtigte, hatte man auch das Einfache, Gerade, Wahre, Natürliche aufgegeben. Man war gekünſtelt geworden, weitſchweifig, geſpreizt, dunkel und unverſtändlich. Und da man, je mehr dieſer Ton in die Mode kam, das Gewicht auch um ſo mehr auf das Aeußerliche und Nebenſächliche legte, ſo gerieth man ſogar ins Geſchmackloſe und Fratzenhafte. Kein Zweifel, daß Molière hiervon perſönlich berührt worden war, daß dieſer pretiöſe Geiſt mit Geringſchätzung auf ſeine Leiſtungen herab-

ſehen mochte, daß er in ihm ein Hinderniß für die freie Entfaltung ſeines Talents, ſowie überhaupt für die gedeihliche Entwicklung ſeiner Kunſt erblickte. Auch war er nicht der Erſte, welcher das Verderbliche und Lächerliche dieſes Gebahrens empfand, nicht der Erſte der es verſpottete und auf die Bühne brachte. Schon Sorel hatte eine Satire dagegen in ſeinem Berger extravagant, der Abbé de Pure in ſeiner Précieuse ou le mystère des ruelles, geſchrieben, ja der letztere hatte den Italienern ſogar einen Canevas L'académie des femmes geliefert, um jene Manie von der Bühne herab verſpotten zu laſſen. Daſſelbe war von Desmareſt in ſeinen Visionnaires; von St. Evremond in ſeinen Académiciens geſchehen. De Viſé glaubt, daß Molière in ſeinen Précieuses ridicules ſich an den Canevas des Abbé de Pure ſogar angelehnt habe. Eine gewiſſe Aehnlichkeit hat auch die Handlung derſelben, welche noch überdies auf Chappuzeau's: Le cercle des femmes ou le secret nuptial, entretiens comiques (wahrſcheinlich 1656 erſchienen) hinweiſen dürfte. Doch liegt die Bedeutung derſelben nicht in der Handlung, deren Erfindung höchſt unbedeutend iſt, ſondern in der ausgezeichneten Sittenſchilderung, in der frappanten Charakteriſtik und in der geiſtvollen und dabei ganz charakteriſtiſchen Natürlichkeit des Dialogs, welcher diesmal in einer muſterhaften Proſa behandelt iſt. Beſonders treten dieſe Eigenſchaften in dem größeren erſten Theile des Stückes hervor. Selbſt in der Charge des Mascarillo läßt ſich hier nirgends Natur- und Lebenswahrheit vermiſſen. Von dem Auftreten Jodelets an beginnt aber der Ton zu ſinken. Bemerkenswerth iſt, daß Molière ſchon in dieſem Stück (X. Sc.) die Schauſpieler des Hôtel de Bourgogne verſpottet. Auf die Frage, welcher Truppe Mascarillo ſein neues Luſtſpiel zur Aufführung anzuvertrauen beabſichtige, antwortet dieſer: „Belle demande! Aux grands comédiens. Il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses, les autres sont des ignorants, qui recitent comme l'on parle; ils ne savent pas faire ronfler les vers et s'arrêter au bel endroit et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrête et ne nous avertit par là qu'il faut faire le brouhaha.“ Auch die Art wie damals im Theater der Beifall künſtlich gemacht wurde, findet ſich hier ſatiriſch beleuchtet.

Der Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Die unmittelbare Beziehung zum Leben, verbunden mit der ächt künſtleriſchen Behand-

lung weckte und befriedigte ein ganz neues Interesse. Dies wurde noch durch ein Verbot gesteigert, welches die mächtige Partei der Pretiösen, die ja selbst in der Academie vertreten war, wenn schon nur vorübergehend, ausgewirkt hatte. Der Sieg machte Molière aber nicht übermüthig. In einer witzigen Vorrede zu der schon im Januar des nächsten Jahres erschienenen Ausgabe führt er einlenkend aus: „daß die ächten Pretiösen Unrecht haben würden, sich getroffen zu fühlen, wenn man die falschen, welche sie so übel nachahmten, lächerlich mache.“ Auch ließ er von Gilbert ein Stück: La vraie et la fausse précieuse verfassen, welches diesen Unterschied präcisirte und welches er aufführen ließ. Ich glaube daher auch nicht, daß der pretiöse Ton damals so schnell verschwunden ist, wie man gewöhnlich annimmt, wenngleich die wildesten Auswüchse desselben sicher zurücktraten. Eine Neigung zum Pretiösen liegt überhaupt in der Natur des französischen Geistes. Sie zeigt sich in dem Gewicht, welches derselbe auf die Form legt, sowie in dem vorherrschenden Bestreben, möglichst distinguirt und geistreich erscheinen zu wollen. Nicht nur eine Menge der Ausdrücke aus dem grand dictionnaire des précieuses von Somaize, sondern selbst solche, die Molière damals noch lächerlich machen konnte, haben allmählich Aufnahme in die französische Sprache gefunden und gelten heute für gut und gewählt.

Molière vermied es zunächst seine Angriffe auf die Gesellschaft weiter fortzusetzen. Er lenkte vielmehr wieder in die Bahn des italienischen Imbroglio zurück und schrieb nach einem Canevas: Il ritratto ovvero Arlechino cornuto per opinione (über welchen das Nähere bei Moland) seinen Sganarelle ou le cocu imaginaire, welcher am 28. Mai 1660 mit ungeheurem Erfolg zu erster Aufführung kam. Er gehört in seiner Art zu den abgerundetsten Stücken. Auch ist der alte Gegenstand darin feiner, als von all seinen Vorgängern behandelt. Gleichwohl halte ich ihn für überschätzt. Ein Beweis für den Enthusiasmus, den er erregte, ist die Thatsache, daß einer der Verehrer desselben ihn aus dem Gedächtnisse niederschrieb und so drucken ließ (1660) und Molière, welcher dagegen zwar einschritt, sich damit begnügte, die Ausgabe nun als von sich ausgehend bezeichnen zu lassen. In der That sind die Abweichungen der 1665 von ihm selbst veranstalteten Ausgabe verhältnißmäßig nur unbedeutend.*)

*) Als Curiosum mag hier erwähnt werden, daß Scarron in seinem, bald

Das Jahr 1660 brachte zwei Ereigniſſe, welche für die weitere Entwicklung der Molière'ſchen Unternehmung nicht ohne Bedeutung waren. Ludwig's XIV. Vermählung mit der ſpaniſchen Maria Thereſia und die Verdrängung der Molière'ſchen Truppe aus dem Theater du petit Bourbon. Die junge Königin brachte nämlich aus Spanien eine Schauſpielertruppe mit, welche ſchon vor dem feierlichen Einzuge der erſteren (26. Aug.) ihre Vorſtellungen im Hôtel de Bourgogne eröffnete. Der ſpaniſche Einfluß, welcher nie aufgehört hatte, erhielt hierdurch einen neuen Schwung und wenn auch die Darſtellungen dieſer Geſellſchaft nur geringen Zulauf fanden, ſo übten ſie doch auf die Kenner einen großen Eindruck beſonders dadurch aus, daß ſie die literariſchen Kreiſe der Hauptſtadt mit vielen Stücken bekannt machten, die ihnen bisher noch fremd geblieben waren. Die Ausweiſung der Molière'ſchen Truppe, obſchon ſie zunächſt als ſchwere Calamität empfunden wurde, erwies ſich, wie bereits angedeutet derſelben nur günſtig. Das Palais royal eröffnete ihr einen erweiterten, zweckmäßigeren und glänzenderen Schauplatz. Die erſte Novität, die Molière hier brachte, war das heroiſche Luſtſpiel Don Garcie de Navarre ou le prince jaloux, welches am 4. Februar 1661 zum erſten Male gegeben wurde, aber nur eine kühle Aufnahme fand.*)

Es waren ohne Zweifel verſchiedene Einflüſſe, welche den Dichter zu dieſer Wahl beſtimmt hatten. Zunächſt der Erfolg ſeines Cocu imaginaire, da auch hier wieder die grundloſe Eiferſucht, nur in einer edleren und vertiefteren Weiſe zum Gegenſtand gemacht worden iſt, dann der Ehrgeiz, ſeinen Gegnern zu zeigen, daß er auch des höheren heroiſchen Tones mächtig ſei und endlich der ſpaniſche Einfluß. Doch iſt der Stoff, obwohl ſpaniſchen Urſprungs, von ihm keineswegs unmittelbar dem ſpaniſchen Muſter, ſondern dem dieſem nachgebildeten italieniſchen Drama: Le gelosie fortunate del principe Rodrigo des Giacinto Andrea Cicognini entnommen, mit dem, bis auf wenige Abweichungen, der Gang der Handlung, ja ſelbſt einzelne Stellen des Dialogs übereinſtimmen.**)

---

nach Erſcheinen des Sganarelle, verfaßten Testament en vers etc., Molière dafür le cocuage vermachte, obſchon dieſer damals noch nicht verheirathet war.

*) Der erſte Druck iſt vom Jahre 1682. (Ausgabe von La Grange.)

**) Dieſes Stück iſt von mir bei Beſprechung Cicognini's übergangen wor-

Es ist, als ob Molière in diesem Stücke mit Corneille auf dem diesem letzteren eigensten Gebiete habe wetteifern, als ob er noch überdies habe beweisen wollen, daß er, sobald er dies nur beabsichtige, der Sprache der vraies précieuses ebenfalls mächtig sei. Sowohl die Empfindung, wie der sprachliche Ausdruck, ist nicht frei von Erkünsteltem. Doch hat vielleicht mehr, als alles andere zu der kalten Aufnahme dieser Dichtung der Umstand beigetragen, daß man gerade von ihm etwas ganz anderes, sowohl als Dichter wie als Darsteller, erwartet hatte. Molière muß das Stück auch selbst völlig aufgegeben haben, da er keinen Druck desselben veranstaltet und einzelne Stellen und Scenen in seine späteren Lustspiele (Misanthrope, Tartuffe, Femmes savantes) aufgenomen hat.

Dieser gewiß nicht geahnte Mißerfolg mußte ihn aber zu neuen Anstrengungen auffordern. Die Frucht derselben waren zwei größere Lustspiele, in welchen ebenfalls wieder die thörichte, wenn auch nicht grundlose Eifersucht die Hauptscene bildet. Das dreiactige Lustspiel L'école des maris, welches am 24. Juni 1661 in Scene ging [1]), lehnte sich an die Adelphi des Terenz an. Es ist wie diese gegen die falsche Erziehung der Kinder, doch hier nur der Mädchen, gerichtet und mit jenem Eifersuchtsmotive verbunden. Die Intrigue des Stückes ist dagegen, sei es der dritten Novelle des Boccaccio'schen Decamerone, sei es dem ihr nachgebildeten Lustspiele La discreta enamorada des Lope de Vega entnommen, welches letztere schon Dorimon (vom Theater de Mademoiselle) zu seiner femme industrieuse, einer sehr unbedeutenden Arbeit, zum Vorbilde nahm. „Dieses Lustspiel — sagt Moland von l'école des maris — eröffnet eine neue Epoche des Dichters, welche den großen Unterschied deutlich macht, welcher, nach Nisard, zwischen Situationen, die blos durch Intriguen künstlich herbeigeführt werden, und solchen, die sich naturgemäß aus den Charakteren entwickeln, besteht. Der Sieg, welchen die Wahrheit und das Leben auf der Bühne durch sie errungen; kündigt sich hier bereits an." Auch weist Moland auf die Bedeutung des Titels hin, in welchem das Wort „Schule" zum ersten Male gebraucht erscheine und die Absicht

---

den, da mir weder die von Moland angegebene Ausgabe desselben von Perugio 1654, noch die von Bologna 1666 zugänglich war.

*) Der erste Druck ist von 1661.

ausdrücke, die Menſchen, indem er vergnügt, zu belehren und einen Einfluß auf die Sitten der Zeit auszuüben." Hält aber das Stück wohl Alles, was es in dieſer Beziehung durch den Titel verſpricht? Giebt es in ihm doch gar keinen Ehemann und Sganarelle und Ariſte, die dies zwar zu werden beabſichtigen, leiten den Einfluß, den ſie auf ihre vermeintlichen Zukünftigen ausüben, aus einem ganz andern Rechte als dem des Gatten oder Geliebten, nämlich aus dem des Vormundes ab.

Ihre Lage iſt alſo ebenſo wenig die eines Ehemannes, wie die der Mädchen die einer Frau, ſie iſt überhaupt eine ganz exceptionelle. Für das Lope'ſche Stück würde der Molière'ſche Titel ungleich beſſer gepaßt haben, da bei ihm das Verhältniß, welches ſich hier nur zwiſchen Mündel und Vormund abſpielt, wirklich zwiſchen Gattin und Ehemann obwaltet. Molière veränderte es, theils um Iſabelle und Valère in eine edlere, reinere Sphäre zu heben, theils um ſich in Sganarelle eine ſeinem Talente entſprechende Rolle zu ſchreiben. Das Verhältniß zwiſchen den beiden erſteren hat aber hierdurch gegen Boccaccio an poetiſchem Reiz, gegen Lope de Vega an komiſcher Kraft verloren. Dafür iſt die Auflöſung bei Molière wieder ungleich witziger, dramatiſch belebter und wirkungsvoller. Auch die von Molière feſtgehaltene Einheit des Ortes hat dem Stück noch Abbruch gethan. Die Situationen zeigen hierdurch in den erſten zwei Acten zu wenig Abwechslung. Sie ſind überhaupt nur möglich, weil Iſabelle trotz der angeblichen Abſperrung und Ueberwachung zu jeder Zeit, ſelbſt in der Dunkelheit, frei auf der Straße herumlaufen kann. Auch hat Molière keineswegs die letzten Conſequenzen aus dem Erziehungsſyſteme der klöſterlichen Strenge gezogen. Dagegen hat er eine Nachgiebigkeit in der Erziehung empfohlen, welche in ſolchem Uebermaß nicht ſelten noch weit ſchlimmere Früchte tragen würde, und den Unterſchied der Jahre in der Ehe in einer ſo auffälligen Weiſe befürwortet, daß man es auf ſeine Bewerbung um die Hand der ſchönen, 20 jährigen Armande bezogen hat, welche damals im Gange war. Dieſe Beziehung hat aber wenig Wahrſcheinliches. Ein Mann wie Molière, kaum 40 Jahre alt, in der Fülle ſeiner Kraft und ſeines Ruhms ſtehend, hatte ohne Zweifel ein zu großes Selbſtgefühl, um den Abſtand der Jahre als etwas Bedenkliches fühlen zu können und ſich das Vermögen nicht zutrauen zu ſollen, ein junges Weib zu beglücken. Ja, falls er ſolche Be-

denken wirklich gehegt hätte, wie unvorsichtig und thöricht wäre es dann gewesen, sie der Geliebten in so übertreibender Weise auf offener Scene zur Schau zu stellen. Bei einer Ausführung wie sie die Molière'sche Truppe zu geben im Stande war, konnte das Stück der Erfolgs um so sicherer sein, als seinen Mängeln ungleich größere Vorzüge gegenüberstanden und es jedenfalls eine wunde Stelle im Familienleben des französischen Volkes berührte, welche noch heute nicht völlig geschlossen ist.

Auch dem im folgenden Jahre (26. Dec.) hervortretenden Seitenstück L'école des femmes*) ist ein Theil der eben ausgesprochenen Einwürfe zu machen. Moland meint, es hätte richtiger den Titel L'école des maris, seconde partie, erhalten sollen. Doch handelt es sich hier ebensowenig um Verhältnisse zwischen Gattin und Gatten. Auch hier ist Arnolphe, wenn nicht der Vormund, so doch der Pflegevater eines jungen Mädchens, welches er sich erst zur Gattin zu erziehen beabsichtigt. Nur als dieser übt er eine Macht auf sie aus. Der Fall ist also noch exceptioneller. Wenn der Dichter dort das Verwerfliche und Thörichte der egoistischen Strenge darlegen wollte, so war er dies hier in Bezug auf die die geistige Entwicklung niederhaltende weibliche Erziehung zu thun bemüht. Durch lebensvolle Vertiefung glücklicher Gegensätze ist dieses Stück dem vorigen aber weit überlegen. Die Gestalten heben sich in charaktervoller Lebendigkeit auf das wirksamste von einander ab. Ich zähle es daher, wie schon Schlegel, zu den vorzüglichsten Arbeiten des Dichters. Arnolphe würde noch gewonnen haben, wenn Molière ihm nicht zu Gunsten des Bühneneffects und der leichteren Führung der Intrigue wieder eine Leichtgläubigkeit verliehen hätte, die mit seiner gewitzigten Lebenserfahrung sich nicht recht verträgt.

Bei diesem Stück haben die französischen Beurtheiler eine Menge Beziehungen zu Werken anderer Dichter, wie Rabelais, Rojas, Machiavell, Régnier ausfindig gemacht, die sie dann benutzen um des Dichters Belesenheit und seine Kunst in der freien und schöpferischen Bearbeitung fremder Züge und Motive ins hellste Licht zu setzen. Doch liegt ihm wohl nur mit Sicherheit Scarron's La précaution inutile zu Grunde, die Darimon schon ein Jahr früher zu seinem ein-

*) Der erste Druck ist von 1663.

actigen Luſtſpiele L'école des cocus ou la précaution benützt hatte. Noch weniger bin ich geneigt in dieſem Stücke Beziehungen auf des Dichters eheliches Leben zu ſehen.

Zwiſchen dieſen beiden Luſtſpielen liegt das kleine Nachſpiel Les fâcheux, welches der Dichter ſehr raſch im Auftrage Fouquet's geſchrieben, und in welchem, wenn es auch durch Desmaret's Visionnaires oder durch den italieniſchen Canevas: Le case svaliggiate ovvero gli interrompimenti di Pantolone angeregt worden ſein ſollte, doch das erſte franzöſiſche Muſter einer Art von Stücken iſt, welche die Franzoſen pièces à tiroir genannt haben, und die aus lauter einzelnen aneinander gereihten Scenen beſtehen, hier durch nichts weiter zuſammengehalten, als den gemeinſamen Charakter der darin vorgeführten Perſonen.

Doch auch die Heirath Molières fällt noch in dieſe Zeit. Obſchon faſt alles, was über dieſelbe geſagt worden iſt, aus den unſicherſten und verdächtigſten Quellen ſtammt, ſo wird doch auch hier die Berührung dieſes Ereigniſſes nicht ganz zu umgehen ſein. Die hauptſächlichſte Quelle für Molière's Liebesverhältniſſe iſt ein 1688 in Holland erſchienenes, gegen die Wittwe Molière's gerichtetes Pamphlet in biographiſcher Form: La fameuse comédienne ou histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière. Kaum minder bedenklich aber iſt es Aufſchluß darüber in den Zeitungen, Epigrammen, Vorreden, Theaterſtücken der Zeit oder in einzelnen Stellen der Dramen des Dichters zu ſuchen. Die wichtigſte der über die Heirath Molière's in Umlauf gebrachten Behauptungen iſt die Verläumdung, daß Armande Béjart eine Tochter der Madeleine Béjart und Molière's ſelber geweſen ſei. Le Boulanger de Chaluſſay hat ſich nicht entblödet dieſer Verläumdung in ſeinem Elemir offenen Ausdruck zu geben. Montfleury, der Aeltere, hat in ſeinem Haß gegen Molière, ſogar eine an den König gerichtete Anklage darauf gegründet und ſelbſt in einem Memoire Guichard's gegen Lully klingt ſie 1676 noch nach. Und doch hat dieſe Verläumdung in jener Zeit, ſo viel wir wiſſen, keine öffentliche Widerlegung gefunden. Grimareſt, der Biograph des Dichters ſtellt ſie (1705) zwar in ſofern in Abrede, als er Armande Béjart für die Tochter der Madeleine und des Grafen von Modène erklärt, ohne damit die Wahrheit doch irgend zu treffen. Auch fügt er hinzu, daß Madeleine, die noch immer gehofft, ſelber Frau Mo-

lière zu werden, ſich der Heirath Armande's mit allen Kräften widerſetzt habe, ſo daß dieſe ſich eines Tages in Molière's Zimmer geflüchtet und ihm erklärt hätte, dasſelbe nicht eher wieder verlaſſen zu wollen, bis er ihr ein feſtes Eheverſprechen gemacht. Wogegen in La fameuse comédienne Madeleine die Heirath ihrer vermeintlichen Tochter mit Molière begünſtigt und gefordert haben ſoll.

Alle dieſe Inſinuationen wurden durch den von Beffara in den Regiſtern der Kirchenbücher von St. Germain Auxerrais aufgefundenen Eintrag widerlegt, nach welchem Molière am 20. Februar 1662 mit Armande Béjart, der Tochter Joſeph Béjart's und der Marie Hervé, als des letzteren Gattin, getraut wurde, was unterſchriftlich durch Molière's Vater, durch Armande's Geſchwiſter, Madeleine und Louis, und Molière's Schwager, André Boudet, bezeugt iſt. Dieſes Document wurde dann noch durch den von Soulié ans Licht gezogenen Heirathsvertrag Molières mit Armande Béjart beſtätigt.

Ein lange feſtgehaltenes Vorurtheil wird aber ſo leicht nicht beſeitigt. Es wird immer Einzelne geben, welche mit Begier jeden Anhalt ergreifen, um es aufs Neue begründen zu können. Dieſen Anhalt bot erſtens das Alter von Marie Hervé, Wittwe des Joſeph Béjart, welche nach neueren Erhebungen älter als man bisher angenommen, nämlich ſchon 50 Jahre alt bei der Geburt Armande's (1643) geweſen ſein ſoll, ſowie eine am 10. März und 10. Juni 1643 von Marie Hervé ausgeſtellte Erbſchaftsentſagungsurkunde, welche eine falſche Angabe des Alters Joſephs und Madeleine Béjarts zu enthalten ſcheint, aus der man auf die Fälſchung jener beiden von Beffara und Soulie ans Licht gezogenen Documente geſchloſſen, was noch dadurch verſtärkt wird, daß Marie Hervé, ihrer vermeintlichen Tochter Armande eine Mitgift von 10,000 Livres, verſchrieb, die ſie, wie Einige meinen, damals gar nicht beſitzen konnte, ihrer Tochter Geneviève dagegen keinerlei Mitgift gab; Madeleine ihre vermeintliche Schweſter Armande aber zur Univerſalerbin einſetzte, was alles darauf hinweiſen ſoll, daß Armande nicht die Tochter der Marie Hervé, ſondern der Madeleine Béjart ſei und die entgegengeſetzte Angabe in den von Beffara und Soulié entdeckten Documenten auf Unterſchiebung beruhe. — Obſchon ich dieſe Schlußfolge keineswegs für ſo bindend halte als neuerdings Jules Loiſeleur (a. o. a. O.) und nach ihm Lotheiſſen (in ſeinem Molière), ſo iſt hier doch um ſo weniger Raum, auf dieſe Frage näher einzugehen, als

beide Schriftsteller andrerseits der Anschuldigung, daß Armande zugleich Molière's Tochter gewesen sei, entschieden entgegentreten, freilich aus keinem anderen Grunde, als weil sie den großen Dichter des Verbrechens der Blutschande nicht für fähig erachten, denn nach ihren Darstellungen, die es wahrscheinlich zu machen suchen, daß Molière aus Liebe zu Madeleine zur Bühne ging und mit ihr im zweiten Drittel des Jahres 1642 in Narbonne zusammengetroffen und in ein näheres Verhältniß getreten sei, würde im Uebrigen dem Verdachte, daß er der Vater der, nach ihnen, im Monat Januar oder Februar von Madeleine geborenen Armande sei, nur neuer Spielraum gegeben werden. Ich habe jedoch die Unwahrscheinlichkeit dieses Zusammentreffens und eines so frühen Verhältnisses zwischen Molière und Madeleine oben schon nachgewiesen.

Es ist wohl möglich, selbst wahrscheinlich, daß Molière vor der Zeit seiner Verheirathung zärtliche Verhältnisse zu Madeleine und zu Delle De Brie unterhielt, ein fester Anhalt dafür liegt aber keineswegs vor. Alle darüber vorhandenen Nachrichten kommen aus unsicherer Quelle. Nur ein Brief Chapelle's an Molière, welcher wie Loiseleur dargethan, aus dem Jahre 1659 stammt, also lange vor der Verheirathung Molières geschrieben ist, enthält eine Stelle, welche von dem weiblichen Einfluß handelt, unter dem er damals gestanden und gelitten haben muß. Es ist hier von drei Frauen die Rede und Moland glaubt darunter Madeleine, Delle De Brie und Delle Du Parc verstehen zu dürfen. Eine andere Stelle des Briefs nimmt aber noch auf eine gewisse Delle Menou Bezug, welche man für identisch mit Armande hält, die damals 16 Jahre zählte. Die Conflicte, um die es sich dort aber handelt, beziehen sich nur auf die Schwierigkeit der Rollenbesetzung, womit es ohne Zweifel zusammenhing, daß Melle Du Parc noch in demselben Jahre die Molière'sche Truppe zeitweilig verließ. Molière selbst muß dagegen nach diesem Briefe schon damals in einem zärtlichen Verhältniß zu Armande gestanden haben, von welcher Chapelle ein anmuthiges Bild entwirft.

Dies alles wird uns vorsichtig in der Aufnahme der über das eheliche Verhältniß Molière's, über den Leichtsinn und die Herzlosigkeit Armande's, über die Eifersucht und die Liebesqual ihres Gatten auf uns gekommenen Ueberlieferungen machen müssen. So viel sich übersehen läßt, haben sie fast sämmtlich ihren Ursprung in

dem obengenannten Romane, der Grimarest'schen Lebensgeschichte Molière's und in gehässigen oder spöttischen Anmerkungen und Anspielungen der Zeitschriftsteller. Zuverlässige Nachrichten besitzen wir auch hierüber nicht. Und da wir nicht einmal einer Widerlegung der infamirenden und gewiß vollkommen nichtigen Beschuldigung bewußter Blutschande zu begegnen hatten, so wird uns auch hier der Mangel von Widerlegungen nicht wohl als vollgültiger Beweis des Zugeständnisses erscheinen dürfen. — Madeleine starb am 19. Februar 1672, wie es in La fameuse comédienne heißt, aus Gram über die schlechten Verhältnisse in Molières Hause. Gleichwohl hat sie Armande zur Universalerbin ihres Vermögens eingesetzt. Auch ist bemerkenswerth, daß jener Roman bald Armande, bald Molière der ehelichen Untreue beschuldigt, letzteren überhaupt in fast noch verwerflicheren Beziehungen darstellt. Gegen das Verhältniß, welches Armande mit dem jungen Schauspieler Baron unterhalten haben soll, sprechen die Thatsachen, da Baron nach Molière's Tode die Molière'sche Truppe mit La Thorillière, verließ, wahrscheinlich weil er schon damals ein Verhältniß mit dessen Tochter hatte, die er bald darauf heirathete. Dagegen ist es gewiß, daß Molière die letzte Zeit vor seinem Tode in völligem Frieden mit Armande gelebt. Boileau schildert den Schmerz derselben mit lebhaften Farben. Als man ihrem Gatten die Beerdigung verweigerte, soll sie in der Stadt herumgelaufen sein und darüber geklagt haben, daß man demjenigen das Grab verweigere, dem man doch Altäre errichten sollte. Dies widerspricht dem Urtheile Moland's, der von ihr sagt: „Sie scheint nie die Größe des Mannes erkannt zu haben, mit dem sie das Schicksal verbunden hatte." Auch hat die Schmähsucht der Zeit von hier an nur noch wenig an ihr auszusetzen gewußt, woraus sich ergiebt, daß es hauptsächlich Molière gewesen ist, den man in ihr anzugreifen suchte. Man weiß jetzt fast nichts mehr von ihrer Koketterie, ihren erwerbsmäßigen Buhlschaften zu berichten. Im Jahre 1677 verheirathete sie sich zum zweiten Male mit dem als Schauspieler unbedeutenden Guérin Estriché, welcher erst nach dem Tode Molière's, bei der von Ludwig XIV. anbefohlenen Auflösung des Theaters du Marais, zu dem Theater Guénégaud übertreten war. Ihr ferneres Leben bot den Zeitgenossen aber gar keinen Grund mehr zur Klage, da es vielmehr als ein musterhaftes gerühmt wird. Als Schauspielerin glänzte sie noch längere Zeit durch die Grazie ihres Talents, besonders in den Rollen, die Molière für sie geschrieben.

Erſt 1694 verließ ſie die Bühne und ſtarb 1700. Ihr Bild ſoll in demjenigen zu finden ſein, welches Molière in ſeinem Bourgeois Gentilhomme von Lucille entworfen, wonach ſie mehr pikant und anziehend, als ſchön geweſen ſein müßte.

Molière's Ecole des femmes erregte einen Sturm des Beifalls uud des Mißfallens zugleich. Hof und Stadt — heißt es bei Moland — zerfielen in zwei feindliche Lager darüber. Faſt Alles nahm für oder wider Partei. Ludwig XIV. und Boileau ſtanden auf Seite des Dichters. Die Gegner fanden darin den Anſtand, die Sittſamkeit und die Frömmigkeit aufs Gröbſte beleidigt. Aber die es am lauteſten ſchmähten, ergötzten ſich vielleicht heimlich am meiſten daran. Molière beantwortete dieſe Angriffe, an denen der Neid keinen geringen Antheil gehabt haben wird, mit einer dramatiſchen Cauſerie, in welcher er ſeine Gegner in genialer Weiſe verſpottet.

La critique de l'école des femmes, ein Meiſterſtück ſeiner Gattung, blieb ein unerreichtes Muſter für eine Menge von Nachahmungen. Sie wurde am 1. Juni 1663 zum erſten Male mit ſo großem Erfolge gegeben, daß ſie bis 12. Auguſt 32 Mal wiederholt werden mußte. Der Dichter benützte auf dieſe Art das, was ihn doch gerade herabſetzen ſollte, zu neuen Triumphen, von denen ſeine Feinde und Neider die Koſten zu tragen hatten. Die Berufung auf den Beifall des Publikums, welche Molière derjenigen auf Ariſtoteles und Horaz darin entgegenſtellt, indem er Dorante ſagen läßt: „Je voudrais bien savoir, si la grande règle n'est pas de plaire! Moquons nous donc de cette chicance où ils veulent assujetir le goût public et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous“ — hat zwar ihr Bedenkliches, war aber, worauf es hier lediglich ankam, ihres augenblicklichen Erfolges im Theater gewiß.

Natürlich rief dieſer Erfolg aber neue Angriffe hervor, zu denen die comédiens de la troupe royale, welche, wie wir geſehen, ſchon einmal von Molière öffentlich angegriffen und verſpottet worden waren, und ſich von ihm in der königlichen Gunſt für überflügelt hielten, willig die Hand boten. Zwar lehnten ſie es ab, die Zélinde zu geben, mit welcher de Villiers*) Molière's Critique zu ſchlagen

*) De Villiers ſchrieb auch noch La vengeance des marquis und Lettre sur les affaires du théatre.

gedachte, doch nur weil sie derselben die rechte Bühnenwirkung nicht zutrauten. Wogegen sie sich nun selbst von einem der jüngeren Dichter ihrer Bühne ein Stück zu diesem Zwecke bestellten. Boursault's Le portrait du peintre trug in der That vorübergehend einen Erfolg davon. Doch sollten die Herren und Damen der königlichen Truppe dessen nicht froh werden, da Molière, und zwar, wie es im Stücke wiederholt heißt, im besonderen Auftrag des Königs, die Antwort nicht schuldig blieb.

Es entstand so sein Impromptu de Versailles, welches zuerst bei Hofe, dann aber auch vom 4. November an mit großem Erfolg im Palais Royal dargestellt wurde.*) Der Dichter fingirt darin eine Theaterprobe seiner eigenen Truppe und nimmt dies in geistvoller Weise zum Vorwand, die verschiedenen Darsteller des Hôtel de Bourgogne, ihre Manier und ihre persönlichen Schwächen, durch parodistische Nachahmung dem Gelächter zu überliefern. Doch auch die Marquis, welche er schon wiederholt zum Stichblatt seines Witzes gemacht und die man im Portrait du peintre ganz offen gegen ihn aufgehetzt hatte, kamen nicht besser davon. „Vous prenez garde — sagt Molière darin zu La Grange — à bien représenter avec moi votre rôle de marquis. —

Mad. Molière: Toujours des marquis!

Molière: Oui, toujours des marquis! Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un charactère agréable de théatre? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même dans toutes nos pièces de maintenant il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie."

Es läßt sich hieraus erkennen, wie fest sich Molière schon jetzt in der Gunst des Königs gefühlt haben muß. Auch hatten die Gegenstücke der troupe royale, Montfleury's L'impromptu de l'hôtel de Condé und de Villiers La vengeance des marquis, von denen das erste Molière's Privatleben geißelte, das letzte aber die Marquis zur Rache aufforderte — wie es scheint nichts weiter zur Folge, als daß Ludwig XIV. dem beneideten Dichter einen neuen Beweis

*) Es erschien jedoch erst nach Molière's Tode in der Ausgabe von 1682 im Druck.

ſeiner Gunſt in der Bewilligung einer jährlichen Penſion von 1000 Livres zu Theil werden ließ. Eine andere Gunſtbezeugung läßt ſich darin erkennen, daß Molière beauftragt wurde, eine jener Balletkomödien zu ſchreiben, die damals bei Hofe beſonders beliebt waren, und in denen der König ſogar ſelbſt ſein Talent in der Kunſt des Tanzes von dieſem bewundern ließ.

Molière hat zu dieſem Spiele, welches am 15. Februar 1664 unter dem Titel: Le mariage forcé zum erſten Male öffentlich aufgeführt wurde, die Motive theils dem Pantagruel des Rabelais, theils einem italieniſchen Stegreifſpiele entlehnt. Es iſt uns in zwei verſchiedenen Formen überliefert worden, als Balletlibretto und als Luſtſpiel. Jenes erſchien 1664, dieſes 1668 im Druck.

Die glänzenden Feſte, welche der auf der Höhe ſeines Glückes ſtehende König im Mai 1664 zu Verſailles feierte, wurden die Veranlaſſung zu neuen Beweiſen königlicher Gunſt, da Molière in der Hauptſache die Ausführung derſelben mit übertragen worden war. Außer Les fâcheux und Le mariage forcé wurden von ihm bei dieſer Gelegenheit auch noch ein neues Ballet La Princesse d'Elide und die drei erſten Akte des Tartuffe zur Darſtellung gebracht.

Der Princesse d'Elide lag Moreto's El desden con el desden zu Grunde. Doch konnte Molière keinesfalls mit dem Spanier zu wetteifern beabſichtigen, da bei der beſchränkten Zeit, die ihm zu dieſer Arbeit vergönnt war, ſie ſo überhaſtet werden mußte, daß es ihm nicht möglich wurde, mehr als den erſten Akt metriſch zu bearbeiten. Auch war er ſchon durch die Form, in die der Stoff hier eingeſchränkt werden mußte, hieran behindert. Denn nicht, wie dem ſpaniſchen Dichter, war ihm der Spielraum freier Geſtaltung vergönnt, da ihm vielmehr die Aufgabe wurde, ein zur Verherrlichung eines fürſtlichen Feſtes mit allerlei geheimen Beziehungen, ſowie mit Muſik und Ballet ausgeſtattetes, pomphaftes Schauſtück zu liefern, weshalb er den Schauplatz auch zurück auf den conventionellen Boden derartiger Feſtſpiele, in das alte Hellas, verlegte. Wenn ſich daher auch nicht verkennen läßt, daß der Gegenſtand in ſeiner Behandlung viel von dem phantaſievollen Reiz und der pſychologiſchen Feinheit der ſpaniſchen Dichtung eingebüßt hat, ſo erſcheint es doch keineswegs angemeſſen, beide in einem auf die Werthſchätzung der beiden Dichter bezüglichen Sinne miteinander zu vergleichen.

Was die bei jener Gelegenheit beliebte Darstellung der ersten drei Akte des Tartüffe betrifft, so ist sie häufig als ein diplomatischer Coup Molière's angesehen worden, um dieser gewagten Dichtung durch eine Art von Ueberrumpelung den Weg zur Veröffentlichung zu bahnen. Ich glaube jedoch, daß der Dichter sich anfangs nur nothgedrungen zu dieser Darstellung bereitwillig finden ließ. Gewiß würde er lieber das Ganze gegeben, der Hof es auch lieber empfangen haben. Dieser wünschte zweifellos ein ganzes Lustspiel zu diesem Feste von ihm, und begnügte sich wohl nur, weil es dem Dichter an Zeit, es zu schaffen, gebrach, mit dem Bruchstück.

Der Coup, den man dem Dichter hier zuschreibt, würde des diplomatischen Scharfblicks übrigens grade entbehrt haben, da der Erfolg, den die Dichtung selbst noch in dieser fragmentarischen Form hatte, Alle, die sich durch sie in ihrer Person und ihren Interessen verletzt fühlten, zum Widerstand gegen die Veröffentlichung derselben, in Bewegung setzte, und in Bewegung setzen mußte, worin sie natürlich von den zahlreichen Neidern und Gegnern des Dichters nach Kräften unterstützt wurden. In der That gab dieser Erfolg das Signal zu einem Sturme, der heftiger und feindseliger, als alle früheren war. Die Staatsgewalt wurde geradezu gegen Molière, als einen Verächter der Religion und des Glaubens angerufen, welcher die Sicherheit von Kirche und Staat ernstlich gefährde.

So sehr sich Ludwig XIV. auch an dem Stücke belustigt hatte, gab er diesem Andrängen doch so weit nach, die Veröffentlichung desselben zu verbieten. Fünf Tage nach der Vorstellung in Versailles hieß es bereits in der Gazette officielle: „Der König, immer bereit, allen Samen der Zwietracht in der Kirche zu unterdrücken, hat dies auch jetzt wieder durch das Verbot eines den Titel L'hypocrite tragenden Stückes gezeigt, dessen die Religion verletzender Charakter und dessen gefährliche Wirkungen von ihm in frommer Erleuchtung erkannt worden sind.*)

*) Ungleich milder drückt sich darüber die unter dem Titel Les plaisirs de l'île enchantée (1665) erschienene Beschreibung der Versailler Feste aus: Le soir Sa Majesté fit jouer les trois premiers actes d'une comédie, nommée Tartuffe, que le Sieur de Molière avait faite contre les hypocrites; mais, quoiqu' elle eût été trouvée fort divertissante, le Roi reconnût tant de conformité entre ceux qu'une veritable dévotion met dans le chemin du ciel et ceux qu'une

Es war um so mehr für Molière zur Ehrensache geworden, die Aufführung dieses Lustspiels doch endlich durchzusetzen, als er ohne Zweifel erkannte, daß es nicht nur in seinen Wirkungen auf das Leben, sondern auch in Bezug auf seinen dramatischen Werth das bedeutendste aller seiner bisherigen Werke war. Er ergriff zunächst das Auskunftsmittel, es in Privatkreisen vorzulesen. Auch entstand in der vornehmen Welt von Paris ein förmlicher Wetteifer, dieser Auszeichnung theilhaftig zu werden. Am 25. September erlangte Molière sogar die Erlaubniß, die ersten drei Akte in Villers Cotterets, bei dem Bruder des Königs, vor diesem nochmals zur Aufführung bringen zu dürfen, und am 29. November fand eine Privatvorstellung des inzwischen fertig gewordenen ganzen Stücks im Hause des Prinzen von Condé statt. Doch gelang es gleichwohl dem Dichter zunächst nicht, die Aufhebung jenes Verbots zu erlangen, da die Anfeindungen und Machinationen der Gegner ebenfalls ihren Fortgang nahmen. Wie weit sich diese verstiegen, beweist eine unter dem Titel: „Le roi glorieux au monde“ vom Pfarrer von St. Barthélmy verfaßte und dem König gewidmete Schrift, in welcher Molière als „un homme ou plutôt un démon“ geschildert wird, „vêtu de chair et habillé en homme et le plus signalé impie et libertin qui fût jamais dans les siècles passés, et qui avait eu assez d'impiété et d'abomination pour faire sortir de son esprit diabolique une pièce toute prête d'être rendue publique etc.“ „Il méritait par cet attentat sacrilège et impie un dernier supplice exemplaire et public et le feu même avant-coureur de celui de l'enfer pour expier un crime si grief de lèse-majesté divine etc.“ Molière vertheidigte sich in einem Placet an den König, welches ein Meisterstück des Stils und ein glänzendes Denkmal des kühnen, freimüthigen Geistes ist, mit dem er den Kampf gegen die Gebrechen und Laster der Zeit aufnahm und durchfocht. „Les tartuffes sous main — heißt es darin — ont eu l'adresse de trouver grâce auprès de Votre Majesté et les origi-

---

vaine ostentation de bonnes oeuvres n'empêche pas d'en commettre de mauvaises, que son extrême délicatesse pour les choses de la réligion ne pût souffrir cette ressemblance du vice avec la vertu, qui pouvaient être pris l'un pour l'autre. Et quoiqu'on ne doutât point des bonnes intentions de l'auteur, il la défendit pourtant en public et se prive soi même de ce plaisir, pour n'en pas laisser abuser à d'autres moins capables d'en faire un juste discernement.

naux enfin ont fait supprimer la copie, quelque innocente qu'elle fût et quelque ressemblante qu'on la trouvât."

Die Stimmung, in die er durch dies Alles versetzt wurde, bricht hier und da in seinem nächsten Werke: Don Juan ou le festin de pierre, hervor*), welches in seinen Angriffen auf die Zustände der damaligen Gesellschaft kaum minder kühn, wenn auch vielleicht nicht ganz so offen ist. War der Tartüffe gegen den unter dem Deckmantel der Frömmigkeit heimlich um sich fressenden Mißbrauch der priesterlichen Seelsorge und des kirchlichen Einflusses gerichtet, so erhob sich der Don Juan gegen die Gefahren des unter dem Deckmantel einer glänzenden, aber vom Unglauben zersetzten Bildung versteckten, durch diese verführerische Außenseite bestechenden und in der Brutalität seiner Lüste sich auf die Vorrechte der Geburt und des Reichthums stützenden, Himmel und Hölle trotzenden Egoismus. In gewissem Sinne ist also der Don Juan das Gegenbild zum Tartüffe. Der Scheinheiligkeit ist hier der Unglaube gegenübergestellt.

Man hat den prophetischen Blick gerühmt, welchen der Dichter in diesen beiden Stücken gezeigt. „Molière — sagt Moland — créant le Tartuffe a découvert les dangers et les désastres qui allaient naître de l'ambition hypocrite dirigeant et exploitant la piété étroite et mal entendue. Pour se rendre compte de l'opportunité de la satire, il faut se placer à une trentaine d'années à l'époque où elle parut, on se trouve alors dans le milieu pour lequel elle a été faite à l'avance. La France était devenue la maison d'Orgon." Dies mag für den Tartüffe gelten: Dagegen war der Gedanke, welcher den Don Juan beseelt, dem Dichter schon in der spanischen Quelle gegeben, so daß es schwer wird, mit Moland anzunehmen, Molière habe hier schon Zustände im Geiste vorausgesehen, wie sie erst unter der Regentschaft über Frankreich verhängt wurden und

*) So z. B. in der Stelle: Il n'y a plus de honte maintement à cela l'hypocrisie est un vice à la mode et toutes les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer; la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure; mais l'hypocrisie est un vice privilégié qui de sa main ferme la bouche à tout le monde et jouit en repos d'une impunité souveraine.

in der Scene mit dem Armen den endlichen Sieg der Humanität über die Schrecken derſelben vorausgeahnt.

Wie groß die Wirkungen des Tartüffe und des Don Juan auch immer geweſen ſein mögen, ſo hat der erſte weder das Umſichgreifen der religiöſen Heuchelei, noch der letzte das der ſchamloſeſten und brutalſten Egoität, des frivolſten Unglaubens zu hindern vermocht. Sollte dieſes nicht lehren, daß die unmittelbaren Wirkungen des Dramas und der Bühne auf beſtimmte Zuſtände des Lebens doch nicht unter allen Umſtänden ſo bedeutende ſind, wie man gewöhnlich glaubt, daß es hierzu vielmehr immer noch anderer Bedingungen bedarf?

Don Juan ou le Festin de Pierre wurde am 15. Februar 1665 zum erſten Male mit großem Erfolge gegeben. Die Angriffe, die auch dieſe Dichtung wieder hervorrief, führten zur ſofortigen Unterdrückung verſchiedener Stellen, unter denen auch die Scene zwiſchen Don Juan und dem Armen war. Das Stück wurde dann aber unbeanſtandet bis zum Schluß des Theaterjahrs wiederholt, von hier an jedoch nicht wieder aufgenommen. Wogegen nun eine Schrift: Observations sur une comédie de Molière intitulée: Le festin de Pierre, par le Sieur Rochemont voll der heftigſten Anſchuldigungen, erſchien, die zwei Gegenſchriften hervorrief: Lettres sur les observations etc. und Réponse aux observations etc. Daß aber Molière durch ſeine letzten poetiſchen Veröffentlichungen in der Gunſt des Königs nichts eingebüßt hatte, geht deutlich aus der Thatſache hervor, daß ſeine Truppe noch im Auguſt d. J. den Titel der Comédiens du Roi und eine jährliche Penſion von 6000 Livres erhielt *), was Molière gewiß nicht entmuthigen konnte, auf der von ihm eingeſchlagenen Bahn weiter vorzuſchreiten. Seine Geſuche um die Erlaubniß zum Druck des Don Juan blieben dagegen erfolglos. Erſt nach ſeinem Tode gelangte das Stück in der von La Grange veranſtalteten Ausgabe (1682) in abgeſchwächter Geſtalt zur Veröffentlichung und erſt die 1694 in Brüſſel bei Georges de Backer erſchienene Ausgabe brachte den unverkümmerten Text. Auf der Bühne erſchien es ſchon etwas früher, 1677, alſo immer noch erſt nach Mo-

*) Es ſcheint, daß ſeine perſönliche Penſion von 1000 Livres beſtehen blieb was alſo zuſammen 7000 Livres ergab, mit denen die Truppe in den Rechnungen ſpäter ſubventionirt erſcheint.

lière's Tode in einer von Thomas Corneille unternommenen, von allen verfänglichen Stellen gereinigten Ueberarbeitung in Alexandrinern, wodurch ſchon allein dem Geiſt dieſer Dichtung, deren Kraft, Lebendigkeit und natürliche Friſche unſtreitig mit auf der vorzüglichen Behandlung der Proſa beruht, verändert und abgeſchwächt werden mußte. Es iſt hier vielleicht am Ort, an einen hierauf mit bezüglichen Ausſpruch Schillers zu erinnern. „Die Eigenſchaft des Alexandriners — ſchreibt er an Goethe — ſich in zwei gleiche Hälften zu trennen und die Natur des Reimes, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, beſtimmt nicht blos die Sprache, ſondern auch den ganzen innern Geiſt dieſer (der franzöſiſchen) Stücke. Die Charaktere, die Geſinnungen, das Betragen der Perſonen, alles ſtellt ſich dadurch unter die Regel eines Gegenſatzes, und wie die Geige des Muſikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, ſo auch die zweiſchenklige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüths und die Gedanken. Der Verſtand wird ununterbrochen aufgefordert und jedes Gefühl, jeder Gedanke in dieſe Form, wie in das Bette des Prokruſtes gezwängt."

Der Erfolg, welchen dieſe neue Bearbeitung auf der franzöſiſchen Bühne errang, von der De Visé ſagen konnte, daß ſie nichts von der Schönheit des Originals verloren, wohl aber neue Schönheiten gewonnen habe und die ſich bis 15. Januar 1847 auf ihr erhielt, würde freilich allein ſchon beweiſen, daß der Alexandriner dem franzöſiſchen Geiſte beſonders gemäß iſt, wenn nicht ein Theil dieſes Erfolgs mit auf Rechnung des Stoffs käme.

Spaniſchen Urſprungs, wurde derſelbe ſoviel wir wiſſen, zuerſt von Tirſo de Molina dramatiſch behandelt, dann von Cicognini und etwas ſpäter von Onofrio Giliberti de Solofra, in Proſabearbeitungen auf die italieniſche Bühne gebracht und hier ſehr bald von den Stegreifſpielern ergriffen. In dieſer Geſtalt kam er auch nach Paris. Gebrüder Parfait haben in ihrem italieniſchen Theater den Entwurf dazu mitgetheilt. De Villiers, vom Hôtel de Bourgogne, und Dorismond, vom Theâtre de Mademoiſelle, waren dann Molière mit Uebertragungen des Giliberti'ſchen Stückes vorausgegangen, während faſt gleichzeitig die Pariſer ſpaniſche Truppe das Tirſo de Molina'ſche Original ſpielte. Alle dieſe Faſſungen, die ſämmtlich einen, nur mehr oder weniger großen Erfolg hatten, waren ohne Zweifel Molière bekannt. Wenn er ſich überwiegend an die italieniſche Ueberlieferung hielt, ſo

iſt doch das Werk des Spaniers ebenfalls fruchtbringend für ihn geweſen. Molière hat gegen dieſen die Handlung beträchtlich vereinfacht, weil er die Einheit der Zeit möglichſt wahren und wenigſtens im einzelnen Akt ſich keinen Scenenwechſel geſtatten wollte, wenn er dieſen im Uebrigen auch nicht ganz von ſich abzuweiſen vermochte. Dafür hat er einige dem urſprünglichen Stoffe fremde Elemente in ſeine Handlung eingeführt: die Scenen mit Don Carlos, deren Motive ebenfalls ſpaniſchen Urſprungs ſind, und die Scene mit dem Armen. Er hat ſie benützt, um ſeinem Helden, obſchon er in ihm gerade darſtellen wollte, welch ein furchtbares Ding „un grand seigneur méchant homme“ ſei, doch einige Züge der Ritterlichkeit und der Menſchlichkeit zu leihen, und hierdurch der Theilnahme der Zuſchauer etwas näher zu bringen. Er hat den phantaſievollen Reichthum der Erfindung des Spaniers und den Glanz ſeiner bilderreichen Lyrik, durch eine Fülle von Witz und Satire, durch reicheren philoſophiſchen Gehalt der geiſtvollen, dialektiſch gewandten Sprache und ein kunſtvolleres jeu de théâtre erſetzt, welches letztere ſich beſonders in der Scene Don Juan's mit den beiden Landmädchen zeigt. Die Behandlungsweiſe Tirſo de Molina's iſt ungleich, doch herrſcht darin das Pathetiſche vor, bei Molière dagegen der Luſtſpielton. Dies thut aber der Gewalt der Tragik, die ſich bei ihm aus den Scenen eines frivolen und frevelhaften Uebermuthes und Trotzes entwickelt, durchaus keinen Abbruch. Dieſe wirkungsvolle Miſchung des Komiſchen, ja ſelbſt des Burlesken mit dem Tragiſchen, welche die franzöſiſchen Theoretiker der Zeit noch ſo entſchieden ablehnten und in der er ſeine Vorbilder in der Commedia dell' arte ſo weit übertraf, weiſen dieſer Dichtung nicht blos unter den Werken Molière's, ſondern unter den Werken der franzöſiſchen Bühne überhaupt, eine beſondere Stellung und einen hohen Rang ein, wenn ich ſie auch keineswegs, wie einzelne der neueren franzöſiſchen Literarhiſtoriker, auf eine Linie mit Werken wie Hamlet oder Fauſt ſtellen kann, von denen ſie vielmehr noch durch eine gewaltige Kluft getrennt iſt.

Nur von der Balletcomödie L'amour médecin unterbrochen, welche am 15. September 1665 erſtmalig in Verſailles zur Aufführung kam*) und zu den Stücken gehört, welche die Zuſtände und die Aus-

*) Die erſte Ausgabe iſt vom Jahr 1666.

übung der ärztlichen Wissenschaft jener Tage satirisch beleuchten und geißeln, schließt sich an die genannten beiden großen Arbeiten des Dichters, diejenige an, welche fast ohne Ausnahme von den Franzosen als der Höhepunkt nicht nur seiner dramatischen Kunst, sondern auch als der des ganzen modernen Lustspiels betrachtet wird: Le misanthrope.

Die Beurtheilung, welche dieses Stück von A. W. Schlegel erfahren, ist dagegen eine sehr absprechende. Schlegel hat Molière überhaupt nicht nach Verdienst gewürdigt, er hat namentlich seine Bildung, die Höhe und den Umfang seiner Weltanschauung weit unterschätzt. Es ging ihm mit Molière, wie Lessing mit Corneille und Voltaire. Gleich ihm hatte er mit der Ueberschätzung zu kämpfen, welche diesen Dichtern damals nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland zu theil wurde. Nicht mit Unrecht sahen beide darin eines der Hindernisse einer eigenthümlichen Entwicklung ihrer vaterländischen Bühne. Lessing hatte sich in seinem Kampfe nur gegen die Tragödie der Franzosen und deren Theorie gewendet, das Lustspiel aber fast unberührt gelassen, ja eher empfohlen, das bürgerliche Drama Diderot's sogar bei uns eingeführt. Schlegel glaubte sich nun berufen den französischen Einfluß auch noch nach dieser Seite zu brechen. Es konnte nicht fehlen, daß er dabei ebenfalls wieder über das Ziel schoß, die Mängel allzusehr beleuchtete und die Vorzüge in Schatten stellte. Nirgend erscheint mir sein Urtheil jedoch zutreffender als gerade bei der hier vorliegenden Dichtung: „Der Misanthrop — heißt es bei ihm — der, wie man weiß, Anfangs kalt aufgenommen wurde, ist noch weniger lustig als der Tartüffe und die gelehrten Frauen; die Handlung rückt noch weniger, oder vielmehr es ist gar keine darin, und die dürftigen Vorfälle, welche der dramatischen Bewegung nur scheinbar das Leben fristen, der Zwist mit Oronte über das Sonett und dessen Schlichtung, die Entscheidung des Processes, wovon man immer nur hört, die Entlarvung der Celimène durch die Eitelkeit der beiden Marquis und durch die Eifersucht Arsinoë's: diese Vorfälle hängen nicht unter einander zusammen."

Molière hatte bisher die Fabel fast immer nur anderen Dichtern entlehnt. Er hat nach dieser Seite seine Erfindungskunst nur wenig entwickelt, die sich doch in seiner auf der intimsten Naturbeobachtung

beruhenden Darstellung der Charaktere, ihrer Wechselbeziehungen und Situationen so überaus reich und treffend gezeigt. Jetzt tritt er zum ersten Male auch hierin noch selbständig auf und es kann kaum befremden, wenn man ihn etwas weniger glücklich dabei als auf dem ihm schon so geläufigen Gebiete findet — ein Contrast, der um so auffälliger hervortreten mußte, je höher die dabei gestellte Aufgabe war, je vollendeter er sich darin in der Zeichnung und Entwicklung einzelner Charaktere und einzelner Situationen, so wie in der Behandlung des Verses und der Sprache zeigte, je feiner die Satire und der Witz, je reicher und tiefer der Gedankengehalt dieser neuen Dichtung war.

Wenn die heutigen französischen Literargeschichtschreiber sich meist an diesen, gewiß nicht zu unterschätzenden, Vorzügen in dem Umfange genügen lassen, um dieses Lustspiel für den Gipfel der ganzen komischen dramatischen Literatur zu erklären, so vergessen sie doch, daß ihm nach den von ihnen noch immer hoch gehaltenen Vorschriften des Aristoteles, eines der wesentlichsten Merkmale dazu fehlt; insofern dieser Philosoph nicht unmittelbar in den Charakteren und Situationen, sondern erst in der Handlung d. i. in einer bestimmten Art der Verknüpfung der einzelnen Charaktere und Situationen zu einem einem bestimmten Zweck entsprechend geordneten Ganzen, das erste Erforderniß eines jeden Drama's gesehen hat. Denn obschon Handlung ohne Charaktere und Situationen nicht denkbar ist, so können diese doch in sehr vollendeter Weise zur Darstellung kommen, ohne deshalb dramatische Bedeutung gewinnen zu müssen, ohne eine dramatisch entwickelte, in sich abgeschlossene Handlung zu bilden. Das ist nun gerade in dem vorliegenden Stücke der Fall, in welchem der Dichter die aus einer zu hohen Meinung von sich selbst entspringende Einseitigkeit einer in Menschenfeindlichkeit ausartenden ideellen Lebensauffassung im komisch satirischen Lichte darzustellen beabsichtigte. Es scheint jedoch, daß er selbst allzusehr auf der Seite des Alceste stand, um dies völlig erreichen zu können. Das Unbefriedigende und Peinliche des Stücks liegt nicht sowohl, wie man öfter gesagt hat, darin, daß ein im Grunde edler und ehrenhafter Charakter wegen einer ihm anhaftenden Einseitigkeit in ein komisches Licht gestellt wird, da dies ja in so vielen Stücken mit Erfolg geschieht, als darin, daß dieses Licht ein so unsicheres schwankendes ist, und den Beschauer in Zweifel läßt, ob der Dichter

die Einseitigkeit seines Helden auch wirklich satirisch beleuchten wollte oder dieselbe nicht doch zuletzt bis zu einem bestimmten Grade selbst für berechtigt hielt. Auch hat Alceste in der That vollkommen Recht mit der Welt, in der man ihn bisher leben gesehen, zu brechen, selbst mit Elianten, die sich so rasch für die ihr von ihm verweigerte Liebe zu entschädigen weiß. Sein Unrecht und seine Beschränktheit besteht einzig darin, daß er in dieser Welt, schon die Welt überhaupt sieht, daß er sie gerade vorzugsweise in diesen flachen, zweideutigen Elementen gesucht und in ihnen allein schon zu finden geglaubt, daß er sich von ihr durch Climène und Philinte so mächtig angezogen gefühlt hat. Gerade diese Beschränktheit und Einseitigkeit hat aber der Dichter ins volle Licht zu setzen versäumt oder doch die dafür ins Spiel gebrachten Mittel nicht glücklich gewählt. Eine zweite Schwäche des Stücks liegt aber in der schon von Schlegel hervorgehobenen Armuth der Handlung und in dem geringen thätigen Antheil, den Alceste selbst an dieser noch nimmt. Einen Menschenfeind verliebt und verliebt in einen seiner unwürdigen Gegenstand darzustellen, bot ohne Zweifel ein Motiv von komischer Wirkung dar. Da die Liebe in ihren Wirkungen ganz unberechenbar, so nehme ich auch an diesem Verhältnisse durchaus nicht den Anstoß, den Schlegel genommen hat. Allein dieses Verhältniß, welches bis zu seinem endlichen, gleich von Anbeginn drohenden Bruche eine nur mäßige Entwicklung hat, ist für fünf Akte doch wohl zu unbedeutend. Wie gering aber ist selbst an ihr noch der Antheil Alceste's. Was trägt er zu dieser Entwicklung eigentlich bei? Ja, wie unbedeutend ist selbst noch die seines eigenen Charakters, der bis zu dem Entschlusse, die Welt zu verlassen und sich in Einsamkeit zu begraben, keine weitere Steigerung erfährt. Auch die schließliche Entlarvung der koketten Celimène und der daraus entstehende Bruch wird, wie Schlegel schon richtig bemerkt, weniger durch ihn, als durch andere Personen herbeigeführt. Alceste erscheint darin ganz nur als eine träge, contemplative, theoretische Natur, die zwar eine strenge Kritik an ihren Umgebungen ausübt, ohne doch selbst irgend bemüht zu sein, Besseres aufzusuchen oder Besseres aus ihnen zu entwickeln, weil er an dem Erbübel der französischen Tragödienhelden leidet, mehr zu reflectiren, als zu handeln. Alceste hat hierin einen verwandten Zug mit Hamlet und gewiß würde der Dichter diese Seite seiner Natur und seines Charakters eben so gut zum Gegenstande einer

komiſchen Handlung von großer Wirkung haben machen können, wie ſie Shakeſpeare in ſo mächtiger Weiſe zum Gegenſtande einer tragiſchen Handlung gemacht hat. Die Aehnlichkeit Hamlets und Alceſte's iſt aber nur eine äußerliche. An dramatiſcher Bedeutung ſtehen ſie weit von einander ab.

Der Miſanthrope wurde am 4. Juni 1666 zum erſten Male gegeben und erſchien auch in dieſem Jahre im Druck. Die Kritik ſprach ſich ganz ungetheilt lobend darüber aus. Er hatte 20 Wiederholungen, denen nach einiger Unterbrechung noch fünf weiterefolgten. Dies war ohne Zweifel ein gutes Ergebniß, es blieb aber doch hinter dem, den die meiſten der übrigen Hauptwerke des Dichters bei ihrem Erſcheinen gefunden, zurück.

Dem Miſanthrope folgte noch in demſelben Jahre Le médecin malgré lui*), alſo wie der Titel ſchon andeutet, wieder eins der gegen die Aerzte gerichteten Stücke, dem zwei frühere kleine Farcen des Dichters: Le Fagotier und Le médecin par force zu Grunde liegen ſollen, wie dieſen ſelbſt wieder Stegreifſpiele des italieniſchen Theaters. Doch ſind wohl noch einzelne Züge einer alten franzöſiſchen Farce entlehnt, deren Quelle ein von Moland mitgetheiltes fabliau zu ſein ſcheint. Das auf das volle Lachen ausgehende, ins Poſſenhafte ſchweifende Stück erreichte vollſtändig dieſen Zweck und hatte einen unbeſtrittenen Erfolg.

Ein ſo großer Dichter Molière auch war, ordnete er ſein poetiſches Intereſſe dem des Theaterdirectors doch vielfach unter. Dem ſchauſpieleriſchen Effecte brachte er nur zu oft manche höhere Forderung zum Opfer und wie er, um ſeinen Dichtungen auf der Bühne eine größere Anziehungskraft zu geben, ſie in ganz unmittelbare Beziehung zu beſtimmten Perſönlichkeiten des Lebens zu bringen liebte, nahm er bei ihrer Ausführung aus gleichem Grunde auch wieder Rückſicht auf das beſondere Talent, auf die Perſönlichkeit ſeiner einzelnen Darſteller. Größer noch waren die Rückſichten, die er auf die Neigungen, den Geſchmack und die Wünſche ſeines Königs zu nehmen hatte. Sie riſſen ſeine poetiſche Thätigkeit öfter in eine Bahn, die er ſonſt ſchwerlich verfolgt haben würde. Wenn dieſe Nachgiebig-

*) Erſte Ausgabe 1667.

keit aber auch einen Theil seiner dichterischen Kraft absorbirte, so kam sie seinen ernsteren Arbeiten doch wieder zu Gute, weil er hierdurch für sie in der Gunst des Königs einen mächtigen Rückhalt gegen die Anfeindungen seiner unzähligen Neider und Feinde gewann. Doch hat Despois*) theils nachgewiesen, theils wahrscheinlich gemacht, daß das Verhältniß Molière's zu Ludwig XIV. keineswegs ein so vertrauliches war, wie es verschiedene darüber in Umlauf gebrachte Anecdoten glauben lassen möchten.

In Folge dieser Rücksichten waren nun auch in den Jahren 1666 und 67, neben den schon berührten ernsteren Arbeiten die Balletcomödie Mélicerte und das Ballet des muses mit der Pastorale comique und dem kleinen reizenden Lustspiel: Le sicilien ou l'amour peintre entstanden, welches letztere, wie man sagt, Beaumarchais zu seinem Barbier von Sevilla mit angeregt haben soll.

Inzwischen hatten aber die Anstrengungen Molière's nicht hingereicht, den Tartuffe zur Aufführung bringen zu dürfen. Doch scheint es ihm endlich gelungen zu sein, mündlich die Genehmigung des König dazu unter gewissen Bedingungen zu erlangen, so daß er, eine Abwesenheit des letztern benutzend, der sich auf den Kriegsschauplatz nach Flandern begeben hatte, ihn am 5. August 1667 öffentlich unter dem Titel L'imposteur zur Aufführung bringen ließ. Obschon er den Tartuffe in einen Weltmann verwandelt und die anzüglichsten Stellen unterdrückt oder gemildert hatte, erhob sich doch sofort ein neuer Sturm gegen ihn, welcher schon am nächsten Tage ein polizeiliches Verbot dieses Stücks, zur Folge hatte. Erst zu Anfang des Jahres 1669 erlangte der Dichter endgiltig das Recht zur öffentlichen Aufführung desselben, welche am 9. Februar d. J. mit ungeheuerem Erfolg endlich statt hatte.

Die Scheinheiligkeit war schon von Alters her, sowohl in Frankreich, wie in Italien ein Gegenstand der Verspottung gewesen. Molière erhielt daher die Anregung zu seiner Dichtung nicht nur vom Leben. Er konnte den Charakter der Scheinheiligen und seine Verspottung schon in den alten Fabliaux und Farcen, im Gedichte vom Fuchs, im Roman von der Rose, in der Satire Ménippée, im Decamerone des Boccaccio, in der Mandragola des Machiavelli und in

*) Le théâtre français sous Louis XIV. S. 30 ff.

den Luſtſpielen Aretinos finden. Moland weiſt auf verſchiedene Aehnlichkeiten des Tartuffe mit einzelnen dieſer Dichtungen hin, beſonders auf die mit Aretin's Lo ipocrito.*)

Obſchon die Angriffe auch jetzt noch nicht ſchwiegen, war der Erfolg doch ein zu großer, als daß die Dichter und Theater ſie offen ausgeübt hätten. Die dramatiſche Satire, La critique du Tartuffe, ein ſehr mittelmäßiges Machwerk, kam, wie es ſcheint, gar nicht zur Aufführung. Wohl aber bemächtigten ſich die Geiſtlichen dieſes Streits, deren Feindſeligkeit ſich bis weit über das Grab des Dichters hinaus erſtreckte. Keine Geringeren als Bourdaloue und Boſſuet betheiligten ſich daran.

Molière's Tartuffe iſt zu allgemein bekannt, um auf den Inhalt desſelben näher hier einzugehen. Er iſt voll dramatiſcher Bewegung, voll dramatiſchen Lebens. In der Zeichnung und Entwicklung der Charaktere, die hier tiefer, als in allen ſeinen übrigen Stücken von ihm erfaßt worden ſind, erſcheint er auf ſeiner vollen Höhe. Dagegen ſind gegen die Auflöſung mit Recht Bedenken erhoben worden. Ob Molière in dieſem Stück die eigentliche Sphäre des komiſchen Dichters nicht überſchritten, iſt eine Frage, die gewiß zu allen Zeiten in verſchiedenem Sinne beantwortet werden wird. Es wird immer einen gemiſchten und getrübten Eindruck machen, wenn Dinge, welche vorzugsweiſe unter den ſittlichen Geſichtspunkt fallen und eine ernſte Beurtheilung fordern, unter den des Lächerlichen geſtellt und hiernach behandelt werden. Nicht, daß ernſte Gegenſtände nicht ebenfalls ihre lächerlichen Seiten darbieten und dieſe hervorgekehrt werden können, ſondern nur weil die Schwierigkeit dieſe allein und nicht zugleich das, was eine ernſte Behandlung fordert, ins komiſche Licht zu ziehen, eine ſo große iſt. Ich glaube, daß Molière dieſer Schwierigkeit durch eine übertreibende Darſtellung des Lächerlichen begegnen zu können glaubte, ſo daß das Stück hierdurch zuweilen an das Chargirte ſtreift. Shakeſpeare iſt in der komiſchen Behandlung ernſter Gegenſtände vielleicht weiter, als Molière gegangen, aber er hat jene Gefahr glücklicher zu umgehen gewußt. Die Schlechtigkeit Don Juans (in Viel Lärm um nichts), der Egoismus und die Rachſucht Shylocks bleiben unſrer Verurtheilung vollſtändig preisgegeben, obſchon die Verkehrtheit ihrer

*) Moland, Molière et la comédie italienne. II. édit. Paris. 1867. S. 209.

Handlungsweiſe ins komiſche Licht gerückt iſt. Und während Molière gerade das Gefährliche ſeines Gegenſtandes hervorhebt, iſt Shakeſpeare immer bemüht, der Gefahr, mit welcher die Situationen drohen, im Voraus die Spitze abzubrechen und uns einen heiteren Abſchluß erwarten zu laſſen. So zittern wir nicht vor Shylocks Meſſer, weil die Gegenwart Porzia's im Gewande des Richters uns einen heiteren Ausgang verbürgt. So brauchen wir um das Schickſal Hero's nicht allzu bekümmert zu ſein, weil wir bereits wiſſen, daß ihre Unſchuld an's Licht kommen wird.

Die äſthetiſchen Bedenken, welche ſich hiernach gegen den Molière'ſchen Tartuffe erheben laſſen, werden aber durch die Vorzüge dieſer Dichtung niedergeſchlagen, welche immer als ein Meiſterſtück der franzöſiſchen Bühne, ja der ganzen neueren Bühne zu betrachten ſein wird.

Zwiſchen den beiden erſten öffentlichen Vorſtellungen dieſes Stücks trat der Dichter mit ſeinem Amphitryon (13. Juni 1668) und ſeinem George Dandin (18. Juli 1668) hervor.*) Beide Stücke machen in übermüthiger Weiſe den Ehebruch zum komiſchen Gegenſtande der Darſtellung, nur daß in jenem das Weib ihn bewußtlos in der vollen Unſchuld der Liebe, in dieſem aber in bewußter Auflehnung gegen die Pflichten der Ehe vollzieht. Beide geben den betrogenen Ehemann unbarmherzig dem allgemeinen Gelächter Preis. Es iſt hier allerdings nichts oder nur ſehr wenig von dem zu finden, was Molière doch ſelbſt in ſeinem 1664 an den König gerichteten Placet als die Aufgabe (devoir) der Komödie bezeichnet hatte, nämlich indem ſie vergnüge, zu beſſern. Eher könnte man im George Dandin, welchem wahrſcheinlich Boccaccio's vierte Novelle des ſiebenten Tages zu Grunde liegt eine Aufforderung zu ſchamloſer Leichtfertigkeit finden. Der ſophiſtiſchen Lobpreiſung fehlt es aber auch hier nicht an Gründen der Rechtfertigung. Au dénouement — (heißt es in einer Schrift von E. Rombert) — „le vice representé par Angélique quitte la partie impuni et triomphant, tandis que la sottise representée par George Dandin est seule châtiée. Il est vrai; mais une oeuvre d'art n'embrasse pas le monde entier, on ne saurait tout dire à la fois.“ „Molière,

*) Die erſte Ausgabe des Amphitryon erſchien 1668, die des George Dandin 1669.

heißt es dann weiter, wollte eben nur die Thorheit des über seine Verhältnisse hinausgehenden George Dandin, nicht aber die übrigen dargestellten Gebrechen angreifen, das war sein Recht, nur dort, nicht aber hier, habe man also Belehrung von ihm zu fordern."

Amphitryon steht beträchtlich höher als George Dandin. Er ist dem Plautus nachgebildet, worin Molière übrigens in Rotrou schon einen Vorläufer hatte. Er übertrifft aber das Vorbild an Feinheit und Reichthum der komischen Erfindung. Bemerkenswerth ist noch die metrische Behandlung des Stückes, welches in freien Versen mit gekreuzten Reimen geschrieben ist.

Auch dem ebenfalls in diese Zeit fallenden Avare, — er wurde zum ersten Mal am 9. September 1668 gegeben *) — diente Plautus zum Vorbild. Er ist, wie der Aridosio des Lorenzino de' Medici, den Larivey unter dem Titel: Les Esprits, ins Französische übertrug, der Aulularia nachgebildet. Moland weist noch überdies auf einige Aehnlichkeiten des Molière'schen Stückes mit Arioſto's I suppositi, mehreren Canevasi der Commedia dell' Arte und La belle Plaideuse des Boisrobert hin. Anfänglich hatte das Stück übrigens nicht den erhofften Erfolg und es ist immerhin wahrscheinlich, daß J. J. Rousseau den Grund davon traf, indem er sagte: „Es ist ein großes Laster, geizig zu sein und Wucher zu treiben, aber es ist ein noch viel größeres, daß ein Sohn seinen Vater bestiehlt, ihm alle Ehrfurcht verweigert, ihm tausend beleidigende Vorwürfe macht und als dieser hierdurch aufgebracht, ihn mit seinem Fluche bedroht, mit der Miene eines Possenreißers antwortet, daß er mit seinem Geschenke nichts anzufangen wisse." Goethe hielt es dagegen mit Recht für einen großen Zug in Molières Geizigen, daß dieses Laster das natürliche Gefühl zwischen Vater und Sohn zerstört habe, allein er bezeichnete diesen Zug zugleich als einen tragischen. Dem Tragiker würden zwei Wege offen gestanden haben, diesen Zug zu benützen, er würde die Schuld des Vaters in dem Sohne haben fortwirken und diesem hierdurch seinem Untergange mit zutreiben, oder ihn tugendhaft aus dem Conflicte, in den ihn des Vaters Schuld verstrickt, hervorgehen lassen gekannt haben. Daß aber von Molière dies Verbrechen und die Unnatur des Sohnes nicht nur — wozu er berechtigt war — als die Folge der Verbrechen

*) Der erste Druck ist von 1669.

und der Unnatur des Vaters hingestellt, sondern zugleich die Lacher auf des ersteren Seite gezogen werden und dieser gewissermaßen triumphirend aus den Conflicten des Stücks hervorgeht, wird auf jedes natürliche Empfinden einen peinlichen Eindruck machen.

Molière hat der Handlung seines Stücks eine ungleich reichere, kunstvollere Entwicklung gegeben, als sie es bei Plautus hatte. Dies hat ihn aber genöthigt, die Lebensumstände der Hauptfigur zu compliciren. Harpagon ist kein gewöhnlicher Geiziger, der sich auf die äußerste Nothdurft zurückzieht. Er glaubt seiner Geburt, seinem Stand, seinem Reichthum gewisse Rücksichten schuldig zu sein. Diese Rücksichten und die ihm noch überdies verliehene Verliebtheit gerathen mit seinem Geiz in einen lächerlichen Conflict. Doch wenn dies auch dazu beigetragen, dem Lächerlichen eine größere Mannichfaltigkeit zu geben, so wird man doch Schlegel einräumen müssen, daß die Anhäufung so vieler verschiedener, sich hier und da sogar widersprechender Züge den Charakter etwas Chargirtes und Gesuchtes giebt. Immerhin gehört der Geizige zu den bedeutendsten Schöpfungen Molière's und hat durch die der Schauspielkunst in dem Hauptcharakter gestellte bedeutende und glänzende Aufgabe einen ausdauernderen Erfolg, als die meisten anderen seiner Stücke auf der Bühne, besonders der deutschen, gehabt.*)

Es folgte jetzt wieder eine Reihe für den Hof gearbeiteter Festspiele und Balletkomödien: Monsieur de Pourceaugnac (6. October 1669), Les amants magnifiques (4. Februar 1670), Le bourgeois gentilhomme (13. October 1670) und Psyché (17. Januar 1671)**). Unmittelbar nach der Darstellung des ersten dieser Stücke, erschien das schon früher erwähnte Pamphlet: Elomire hypocondre ou les médecins vengés von dem Pseudonym: Le boulanger de Chaloussay. Es ist nicht wie der Titel annehmen läßt, zur Vertheidigung der Aerzte geschrieben, sondern ein Angriff auf den Privatcharakter des Dichters. Der Verfasser, welcher mit den Verhältnissen desselben, die er geflissentlich entstellt hat, vertraut gewesen sein muß, ist gleichwohl unerkannt geblieben.

*) Der Geizige wurde zweimal in Versen bearbeitet. Das erstemal 1775 von Maihol. Das zweitemal in Blankversen von dem Grafen St. Leu, (Louis Bonaparte) Rom 1825, mit einem Essai sur la versification.

**) Sie erschienen der Reihenfolge nach zuerst 1670, 1682, 1671 und 1671 in Druck.

Zu Les amants magnifiques gab Ludwig XIV. ſelbſt die allgemeinen Umriſſe an: Zwei fürſtliche Nebenbuhler ſollten bei einem Aufenthalte während der pythiſchen Spiele im Thale von Tempe in der mit allem Aufwand der Galanterie ausgeſtatteten Bewirthung einer ſchönen Prinzeſſin wetteifern. Molière lehnte ſich bei ſeiner Darſtellung an Corneille's Don Sanche de Aragon und ſeine eigne Princesse d'Elide an. — An der Psyché arbeitete er im Verein mit Corneille, Quinault und Lully. Lully war überhaupt der muſikaliſche Mitarbeiter an all ſeinen höfiſchen Spielen. — Den bedeutendſten ſelbſtändigen Werth der vier hier vorliegenden Stücke hat aber entſchieden Le bourgeois gentilhomme. Er iſt im Genre der ſpaniſchen Comedias de figuron gearbeitet und ſtreift dabei an das der pièces à tiroir, wobei er vielfach, beſonders am Schluß, in die Burleske übergeht. Auch gehört er zu denjenigen Stücken Molière's, in denen die Zeitfarbe zu ſehr dominirt, als daß es heute ganz unmittelbar die frühere Wirkung noch ausüben könnte. Es wird den Eindruck des Veralteten machen, wenn man es nicht unter den hiſtoriſchen Geſichtspunkt rückt und ihm hierdurch ein neues, der urſprünglichen Abſicht fremdes Intereſſe verleiht.

Les fourberies de Scapin, welche am 24. Mai 1671*) zu erſter Aufführung kamen, ſind dem Phormion des Terenz verwandt. Auch ſollen ein paar Scenen eines von ſeinem Schulfreund Cyrano de Bergerac verfaßten Stücks, Le pédant joué, darauf eingewirkt haben. Der Vorwurf Boileau's, daß Molière ſeiner Kunſt zuweilen durch poſſenhafte Uebertreibung geſchadet**), bezog ſich vor allem auf deſſen Scapin. In der That geht dieſes Stück ſehr ins Burleske über und beweiſt, welchen Einfluß die Commedia dell' arte bis zuletzt auf Molière ausgeübt hat. Doch war die Charge hier ſicher beabſichtigt und in der Natur der Gattung begründet. Der Tadel würde ſich daher mit mehr Recht auf diejenigen Stücke anwenden laſſen, in denen letzteres der Fall eben nicht iſt.

La comtesse d'Esbargnas (2. Dec. 1671) bildete einen Theil

*) Es erſchien noch in demſelben Jahre im Druck.

**) Peut-être de son art eût remporté le prix,
Si moins ami du peuple, en ses doctes peintures
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures.
Quitte pour le bouffon l'agréable et le fin
Et sans honte à Terence allie Tabarin.

des Ballet des ballets, zu deſſen Erfindung Molière ebenfalls wieder vom König beauftragt war. Derſelbe hatte ſogar die beliebteſten Stellen der in den letzten Jahren aufgeführten Ballete ausgewählt, Molière ſollte dieſelben durch ſeine Dichtung in eine geſchmackvolle Verbindung bringen. Den Prolog und die Intermedien entnahm er dazu ſeinen früheren Balletkomödien. Als völlig neu erſchien aber das oben genannte einactige Luſtſpiel darin, welches die Lächerlichkeit einer Kleinſtädterin geißelt, welche bei einem flüchtigen Beſuche der Hauptſtadt etwas von dem Tone der vornehmen Welt aufgeſchnappt hat und nun in der Provinz damit renommirt.

Das Jahr 1672 brachte wieder eines der berühmteſten Werke des Dichters: Les femmes savantes (11. März). Er hatte darin den Gedanken ſeiner Précieuses ridicules wieder aufgenommen, um ihn zu bedeutenderer Ausführung zu bringen. Auch hat man gelobt, daß dem Begriff der Familie von ihm darin eine höhere Auffaſſung, als ſonſt, gegeben worden iſt. Doch iſt der unmittelbare Genuß auch an dieſer Dichtung heute vielfach durch das Dunkel der Zeitbeziehungen und durch die Zeitfarbe erſchwert. Gegen den Tadel Schlegel's, daß das, was Molière darin als die richtige Denkart angeſehen wiſſen wollte, ebenfalls wieder eine ſatiriſche Behandlung verdiene, wendet Moland zwar ein, daß Molière die ihm hierbei untergelegte Abſicht gar nicht gehabt. Ja Goethe meint ſogar, Schlegel habe es Molière nur nicht verzeihen können, die Affectation gelehrter Frauen lächerlich gemacht zu haben, weil er wahrſcheinlich gefühlt, daß dieſer, wenn er ihn nur gekannt, ihn auch ſelbſt mit verſpottet haben würde. Die Richtigkeit dieſer letzten Bemerkung zugegeben, wird man doch einräumen müſſen, daß auch Schlegel in ſeiner Beurtheilung „die Ziererei einer falſchen Geſchmacksbildung“ und „die Aufgeblaſenheit eines leeren Wiſſens“ als Narrheit bezeichnet hat und ſeinem Einwande eine, wenn ſchon nur beſchränkte Wahrheit zu Grunde liegt, welche gerade das trifft, worin ſich Molière und Shakeſpeare unterſcheiden und was trotz der großen Bedeutung eines jeden von ihnen, eine ſo große Kluft zwiſchen ihnen reißt.

Molière war bereits ſeit einigen Jahren leidend geweſen. Die außerordentlichen geiſtigen und körperlichen Anſtrengungen, welche er ſo lange Zeit auf ſich genommen, hatten die Kräfte ſeiner fein organiſirten Natur endlich erſchöpft, wozu ſeine häuslichen Wirren mög-

licherweiſe mit beigetragen haben, wenn es überhaupt wahr, daß, wie Moland berichtet, Molière längere Zeit in offenem Zerwürfniſſe mit ſeiner Gattin gelebt hat und dieſes nur durch die Bemühungen ſeiner Freunde gegen Ausgang des Jahres 1670 wieder ausgeglichen worden iſt. Bei den unreinen Quellen, aus denen faſt alle dieſe Nachrichten fließen, vermag ich aber auch hier mein Bedenken nicht zu unterdrücken.

Obſchon Molière bereits mehreren Ausbrüchen der traurigen Krankheit ausgeſetzt geweſen war, welche ſein frühzeitiges Ende herbeiführte, vermochten die Vorſtellungen ſeiner Umgebung, ſich zu ſchonen, doch nichts über ihn. Das Intereſſe für ſeine Kunſt, die Pflichten ſeines Berufs hielten ihn unerſchütterlich auf ſeinem Poſten feſt. Es beweiſt eine bewundernswürdige Freiheit des Geiſtes, daß er in der Zeit, da ihm der Tod ſchon drohend zur Seite ging, ein Stück, wie Le malade imaginaire, zu ſchreiben und die Titelrolle zu ſpielen vermochte. Es wurde am 10. Februar 1673 gegeben und war ſein Schwanengeſang. Am 17. Februar, dem Tage der vierten Wiederholung fühlte er ſich ſo unwohl, daß er darin die Annäherung ſeines Todes erkannte. Gleichwohl gab er es nicht auf, die Rolle am Abend zu ſpielen. Mitten in der Rede bei dem Worte juro, wurde er von einem Krampfe ergriffen, den er unter einem convulſiviſchen Lachen zu verbergen ſuchte. Noch in derſelben Nacht, in den Armen zweier barmherzigen Schweſtern, unter der Pflege Baron's und ſeiner Frau, gab er den Geiſt auf.

Der Pfarrer von St. Euſtache verweigerte dem Todten die Beerdigung an geweihter Stätte und unter den Feierlichkeiten der Kirche, weil ihn ſein Stand von den Segnungen derſelben ausſchlöſſe und er es verſäumt hätte, ſeinen Frieden mit ihr zu machen. Die Wittwe wendete ſich im Vereine mit Molière's Schwager und Levaſſeur an den Erzbiſchof von Paris, Harley von Champvallon, indem ſie geltend machten, daß Molière vergeblich nach zwei Geiſtlichen geſchickt, die ihm den Troſt der Kirche ausdrücklich verweigert hätten, ſowie daß er noch letzte Oſtern die heiligen Sakramente zu St. Germain empfangen habe. Der Erzbiſchof bewilligte, ſei es aus eigenem Antriebe, ſei es auf Wunſch des Königs, an den Mad. Molière ſich ebenfalls in ihrer Bedrängniß gewendet hatte, die Beerdigung an geweihter Stelle mit der Einſchränkung, daß ſie erſt nach Sonnenuntergang ſtattfinden dürfe und nur zwei Prieſter dabei aſſiſtiren, auch keine Meſſen für ihn geleſen werden ſollten.

Am 21. Febr. um 9 Uhr Abends fand die Beerdigung statt. Vier Geistliche trugen den Sarg, drei andre begleiteten den Zug, 6 Kinder trugen brennende Kerzen auf silbernen Leuchtern voran, einige Diener folgten mit brennenden Fackeln. Es scheint also, daß die Geistlichkeit doch noch weitere Zugeständnisse gemacht. Die Leiche wurde unter einem ungeheuren Andrang von Menschen auf dem Kirchhof von St. Joseph begraben. Wahrscheinlich befürchtete man Unruhen, da man der Wittwe rieth, Geld unter die Leute zu werfen, was auch von ihr unter den rührendsten Bitten geschah, für ihren todten Gatten zu beten.*)

Molière hinterließ eine einzige Tochter, Esprit Marie Madelaine Poquelin-Molière, die 1665 geboren, sich in ihrem 40. Jahre mit dem Sieur Montaland verheirathete und 1723 kinderlos starb.

Ludwig XIV. nahm, wie es scheint, an dem Tode des großen Dichters nicht den Antheil, welchen man von ihm nach den Beziehungen, in den dieser zu ihm gestanden, erwarten konnte. Im Uebrigen war aber die Theilnahme eine sehr große. War Molière doch schon, da er lebte, trotz der Anfechtungen, die er erfuhr, zu den bedeutendsten Männern der Zeit, zu den größten Dichtern der Welt gerechnet worden. Eine ungeheure Menge von Nachrufen und Epitaphen, sowie verschiedene Schriften und Stücke über ihn, traten hervor. Gleichwohl wußte man zu Anfang des 18. Jahrhunderts seine Grabstätte nicht mehr mit Sicherheit anzugeben. 1750 sollen die Gebeine Molière's und Lafontaine's vom Kirchhofe in die Kirche von St. Joseph überführt worden sein, doch ist es, wie Moland sagt, wahrscheinlich, daß als man dieselben 1799 nach den Petits Augustins und 1817 von da nach dem Père la Chaise übertrug, es nur die Reste zweier Unbekannten waren. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das Ansehen Molière's in Frankreich überhaupt gegen die Comédie larmoyante zurückgetreten, so daß selbst der Tartüffe keine vollen Häuser mehr machte. Eine Wendung zum besseren ging von der Akademie aus, welche 1769 die Darstellung der Verdienste Molière's zur Preisaufgabe und das Studium seiner Werke zu einem Gegenstande gelehrter Untersuchung machte. Von dieser Zeit mehrten sich

*) Siehe den Bericht des Geistlichen Boivin, Doctor der Theologie an St. Joseph in den Considérations historiques et artistiques sur les monnaies de France 1851. p. 193, der sich bei Moland VII p. 389 abgedruckt findet.

die Schriften über ihn und die Ausgaben seiner Werke.*) Auch die Bühne nahm die Darstellung derselben wieder auf. Die Bemühungen des Schauspielers Lekain, Molière ein Denkmal zu setzen, scheiterten (1773) gleichwohl noch an der Theilnahmlosigkeit der reicheren Klassen. 1778 wurde jedoch im Sitzungssaal der Academie wenigstens die Büste des Dichters mit der Inschrift: „Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la notre"; zur Aufstellung gebracht; Chamfort bemerkte dazu: „Il faut qu'un corps illustre attende cent années pour apprendre à l'Europe que nous ne sommes pas de barbares." Auch rief dieser Vorgang wieder verschiedene lateinische Schriften und Stücke hervor, so wie eine Menge solcher, deren Held Molière war oder welche Seitenstücke zu den seinigen und Fortsetzungen derselben bildeten. Trotz dieser erneuten Vogue, von welcher Molière's Andenken ergriffen und auf den Gipfel bewundernder Anerkennung gehoben ward, wurde demselben doch erst im Jahre 1844 durch Nationalsubscription ein Denkmal gegenüber dem Hause, in welchem er starb, errichtet. Régnier, ein Mitglied der Comédie française, hatte 1829 die Anregung hierzu gegeben.

Die Franzosen haben Recht, auf Molière stolz zu sein. Er gehört zu den vorzüglichsten Dichtern ihrer Nation, zu den vorzüglichsten komischen Dramatikern aller Zeiten. Wenn es auch eine Uebertreibung ist, ihn auf dieselbe Höhe mit Shakespeare zu stellen, so ist es doch ebenso unangemessen, ihn diesem schlechthin unterzuordnen. Jeder von ihnen bezeichnet den Gipfel einer ganz verschiedenen Ordnung der Geister, einer verschiedenen Kunstanschauung. Shakespeare schrieb für die Menschheit, weil er jede einzelne Erscheinung in ihrer Wurzel zu erfassen strebte und diese nur im Allgemeinmenschlichen suchte. Es war ihm bei seiner Darstellung wesentlich um diese Ergründung und bei dieser Ergründung immer nur um seine Darstellung zu thun. Molière schrieb vor Allem für die Gesellschaft, welche er vorfand, die er durch seine Vorstellungen von ihren Verirrungen, Gebrechen und Lastern zu heilen, ihr aber dabei auch zu gefallen, sie zu belustigen

*) Ein möglichst vollständiges Verzeichniß derselben findet sich in der Bibliographie im 7. Bde. der Moland'schen Ausgabe.

**) Soulié, Eudore, Recherches sur Molière. Paris 1863. giebt sowohl hierüber, wie über eine Menge persönliche Verhältnisse des Dichters und seiner Familie actenmäßige Auskunft.

ſtrebte. Obſchon er weder einen ſo univerſalen Standpunkt einnimmt wie Shakeſpeare, noch dieſen an Tiefſinn erreicht, ſo drang er doch tief genug in das Leben, welches er ſchilderte, ein, um ſeinen Darſtellungen eine Lebendigkeit zu geben, die ſelbſt heute nur wenig von ihrer urſprünglichen Bedeutung eingebüßt hat. Er ſtand in vieler Beziehung ſo hoch über den Vorurtheilen ſeiner Zeit, daß es uns bisweilen anmuthet, als ob ſie erſt hundert Jahre ſpäter geſchrieben ſein könnten. Er war von einem ſo freien und reinen Kunſtgeſchmack, daß faſt alles, was er geſchrieben, noch heute für muſterhaft gilt. Er hat dem Alexandriner ein ſo großes dramatiſches Leben gegeben, als es wohl überhaupt möglich iſt. Er hat dem Reime eine reizende Mannichfaltigkeit und treffende Pointen verliehen. Am ausdruckvollſten, am charakteriſtiſcheſten finde ich ihn jedoch in der Proſa, die immer voll Geiſt, ſprühendem Leben und anmuthigſter, leichter Beweglichkeit iſt. Doch wird man zur völligen Richtigſtellung des Bildes auch einiger Mängel mit zu gedenken haben. Daß er das dichteriſche Intereſſe zuweilen dem des Schauſpieldirectors und Schauſpielers unterordnete, hat ſchon berührt werden müſſen. Das letzte hat vielleicht dazu beigetragen, daß ihm die Ausführung der einzelnen Charaktere, Situationen und Scenen immer mehr als die Handlung galt. Sein Beiſpiel iſt vielleicht Urſache, daß die meiſten franzöſiſchen Beurtheiler dem Komiſchen des Charakters den erſten Rang zuerkennen. Die Pièces à Episodes oder à tiroir ſind eine weitere Folge davon und einzelne ſeiner Luſtſpiele nehmen wohl hier und da auch unbeabſichtigt den Charakter der letzteren an.

Bei aller Freiheit des Geiſtes war Molière doch mehr, als er dachte, in den akademiſchen Regeln z. B. der Einheit des Orts und der Zeit befangen, denen er bisweilen die Wahrſcheinlichkeit der Vorgänge, welche er darſtellte, opferte. Auch macht ſich bei aller Lebendigkeit und Natürlichkeit ſeiner Darſtellung hie und da ein gewiſſer Conventionalismus bemerkbar. Befremdender noch iſt die Befangenheit in der blinden Verehrung Ludwigs XIV., welche bisweilen in geradezu ſtörender Weiſe aus ſeinen Stücken hervortritt, wie z. B. in der Rede des am Schluß des Tartuffe als Deus ex machina agirenden Polizeibeamten:

Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,
Un prince, dont les yeux se font jour dans les coeurs
Et qui ne peut tromper tout l'art des imposteurs etc.

Dies erklärt sich nur daraus, daß der Glaube an die Unfehlbarkeit des Königs unter Ludwig XIV. ganz allgemein zu einem Axiom geworden war, daher es z. B. in Chappuzeau's 1674 erschienenem Théâtre français zur Rechtfertigung der Schauspielkunst geradezu heißt: „Il n'y point de profession au monde autorisée par le souverain qui ne soit juste et utile et qui n'ait pour but le bien public." Dagegen halte ich es doch für zuweitgehend, wenn man behauptet, Molière habe in seinem Amphitryon die Maitressenwirthschaft des Königs rechtfertigen und glorificiren wollen, wennschon es wahr ist, daß er gelegentlich den königlichen Geliebten gehuldigt, sich zur Verschönerung der ihnen gewidmeten Feste hergegeben und den Ehebruch in einem dem Geiste der Zeit entsprechenden leichtfertigen Sinne behandelt hat.

Ludwig XIV. hat ohne Zweifel viel dazu beigetragen, daß sich der Genius von Dichtern, wie Racine und Molière frei entfalten konnte, er hat sicher Verständniß für ihre Bedeutung und großes Verdienst um ihre Anerkennung gehabt. Doch ist es irrig zu glauben, daß seine Regierung es war, welche diese und ähnliche Geister hervorgebracht habe. Die Ursachen des Hervortretens des Genies sind zu allen Zeiten in ein tiefes Naturgeheimniß gehüllt, selbst die Entwickelung desselben geht unter den entgegengesetztesten Verhältnissen und Bedingungen vor sich, sie wird nicht nur durch die Gunst, sondern auch oft durch den Widerstand derselben gefördert. Eher ließe sich sagen, daß der bevormundende Einfluß, welchen Ludwig XIV. wie auf fast Alles, auch auf die Literatur und Kunst ausübte, und die durch sein Beispiel um sich greifende Pracht- und Genußliebe erschlaffend auf die Geister einwirken, ihnen die Richtung auf ganz äußerliche Zwecke und Ziele geben und ihre Werke hierdurch verflachen mußte. Wie wenig tiefgehend der Antheil war, den dieser König an den Werken des Genies nahm, beweist der Umstand, daß er die geistige Kraft Racines in einem Werke, das der Natur und dem Vermögen seines Geistes gar nicht entsprach, daß er das Talent Molière's in nichtigen Festspielen vergeuden konnte. Auf diese Weise ist Ludwig XIV. der Entwicklung der Dichtung und Kunst nicht blos förderlich, sondern auch nachtheilig geworden, wozu der in der zweiten Hälfte seiner Regierung immermehr überhand nehmende Geist der Frömmelei und Heuchelei, unter deren Gewand sich eine heimlich

immer weiter um sich fressende Sittenlosigkeit barg, natürlich noch beitrug. Er hatte hauptsächlich das tiefe Sinken der Kunst und Dichtung in den letzten Decennien seiner Regierung zur Folge.

Der Einfluß, welchen das Molière'sche Drama auf die Theater der übrigen Länder Europas ausgeübt hat, denen es doch selbst erst vielfach verschuldet war, ist ein ganz ungeheurer. Deutschland scheint denselben früher, als alle anderen Länder erfahren zu haben. Schon 1670 erschien eine zwar schlechte und unvollständige Uebertragung der Werke des Dichters in Frankfurt a. M.; 1694 eine schon bessere, von Veltheim. Gleichzeitig noch eine andre, der eine französische Ausgabe zur Seite ging. In England gab man seit 1670 ebenfalls schon einzelne Stücke Molière's auf den Londoner Bühnen, meist in vergröberter Umarbeitung. Erst im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde er hier in reiner Gestalt allgemeiner bekannt. Seit 1732, in welchem Jahre eine Prachtausgabe der Werke des Dichters in London erschien, gingen aber gerade von hier die ersten Anregungen aus, die Theilnahme für sie in dessen Vaterlande wieder zu wecken. — In Italien sahen wir Molière ebenfalls schon um das Ende des 17. Jahrhunderts durch Riccoboni in Aufnahme gebracht. 1698 erschien eine italienische Uebersetzung der Werke von Castelli in Leipzig. 1756 die von Gozzi. Der Nachahmungen Gigli's wurde bereits in der Geschichte des italienischen Dramas gedacht. — Am spätesten tritt der Einfluß Molières beim spanischen Theater hervor. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts erschien der Tartuffe auf der Bühne in Lissabon, etwas später der Misanthrope auf der von Madrid. Von jetzt an breitete sich der französische Einfluß mehr und mehr aus, bis er zuletzt die spanische Bühne für länger fast völlig beherrschte.

Die Erfolge und das Beispiel Molière's zogen eine Menge französischer Schriftsteller in seine Bahnen, sei es, daß sie ihm einfach nachahmten, sei es, daß sie auf seinem Wege neue Wirkungen hervorzubringen suchten. Besonders sind es die Schauspieler, welche ähnliche Vortheile, ähnlichen Ruhm zu erwerben trachteten. Von ihnen seien nur Poisson (v. 1657 an), Dorimond (v. 1658 an), De Villiers (v. 1659 an), Brécourt und Chevalier (v. 1660 an), Rosimont und Hauteroche (von 1668 an), Champmeslé (v. 1671 an), Baron und Dancourt (v. 1685 an), hervorgehoben; aus den Reihen der neben ihnen auftretenden Dichter und Schriftsteller aber Thomas Corneille,

Quinault v. 1653 an, Lafontaine (v. 1656 an), Saumaiſe und Chappuzeau (v. 1656 an), Montfleury (v. 1660 an), Bourſault (v. 1661 an), De Viſé (v. 1663 an), Bruies und Palaprat (v. 1689 an), Dufresny (v. 1692 an), Regnard (v. 1694 an.)

Wie Pierre Corneille und ſein jüngerer Bruder Thomas iſt auch Quinault zuerſt mit Komödien aufgetreten. Sie waren meiſt unter ſpaniſchem Einfluß entſtanden, ja oft nichts weiter als freie Ueberarbeitungen ſpaniſcher Stücke; ſo La Fantôme amoureuse nach Calderon's Galan fantasma, Les coups de l'amour et de la fortune, nach deſſelben Dichters Lances de Amor y Fortuna ꝛc. Thomas Corneille verſuchte ſich überhaupt in den verſchiedenſten Gattungen, ſodaß er ſich ſpäter auch noch auf die pièces de machines warf, von denen ich ſeine Circé ſchon zu berühren gehabt habe. Auch das in dieſes Genre einſchlagende Luſtſpiel L'inconnue (1675) hatte einen ungeheuren Erfolg. Von anderer Art war jedoch der, welchen das Luſtſpiel La devinerese erzielte. Er hing mit dem Intereſſe zuſammen, welches damals ein bedeutender Criminalprozeß erregte, der ſich vor den gegen das Verbrechen der Hexerei und Giftmiſcherei eingeſetzten Chambres ardentes abgeſpielt hatte. An allen dieſen drei Stücken war Jean Dauneau de Viſé mit betheiligt, welcher überhaupt in den literariſchen Angelegenheiten der Zeit eine nicht unbedeutende Rolle ſpielte. 1645 geboren und einer alten Pariſer Familie entſtammend, war er urſprünglich zum geiſtlichen Stande beſtimmt worden, aber ſeine poetiſchen Neigungen führten ihn zur Schriftſtellerei. Er ſchrieb Novellen und Bühnenſtücke, gab 1672 die Zeitſchrift Le Mercure galant heraus, die er mit einer nur kurzen Unterbrechung bis 1710 fortſetzte. Sein erſter dramatiſcher Verſuch war die Zélinde, ſein bedeutendſtes Werk dieſer Art das Luſtſpiel La mère coquette ou les amants brouillés. Es wurde aber durch das gleichnamige Stück Quinault's, dem er den Plan dazu mitgetheilt hatte, weit überflügelt, obſchon das ſeinige mehrere Züge enthält, die man bei letzterem ungern vermißt. Quinault's Mère coquette iſt dasjenige dramatiſche Werk dieſes Dichters, das ſich am längſten auf der Bühne erhalten hat. Es iſt auch das bedeutendſte, wie es ganz allgemein als dasjenige bezeichnet wird, welches ſich dem Molière'ſchen Charakterluſtſpiel am meiſten nähert. Geoffroy hat*) das Quinault'ſche

*) A. a. O. II. S. 171.

Stück mit dem De Viſé'ſchen näher verglichen und einige ſehr feine Bemerkungen darüber gemacht.

Jean de Lafontaine, geb. 8. Juli 1621 zu Chateau Thierry, geſt. 31. März 1695 zu Paris*), der als Erzähler und Fabeldichter eine ſo hervorragende Rolle ſpielt, nimmt als Dramatiker nur eine ſehr untergeordnete Stellung ein. Es ſcheint, daß es ihm hierzu an Charakter fehlte, da er faſt durch ſein ganzes Leben von fürſorgenden Freunden und Freundinnen geleitet worden iſt. Gleichwohl hat er vielleicht mehr, als man gewöhnlich annimmt, auf den Charakter des franzöſiſchen Luſtſpiels eingewirkt. Freilich nicht durch ſeine Luſtſpiele. Oder ſollten ſeine Fabeln und Erzählungen nicht vorzugsweiſe den Anſtoß dazu gegeben haben, daß das franzöſiſche Luſtſpiel ſeit der Mitte des 17. Jahrhunderts ein ſo großes Gewicht auf die moraliſche Tendenz legte, und doch zugleich einer gewiſſen Leichtfertigkeit huldigte? Wußte doch Lafontaine ebenfalls ganz vortrefflich den ſchlüpfrigen Inhalt mit der moraliſirenden Tendenz zu verbinden und durch dieſe zu decken. Zuletzt weiſen freilich beide Erſcheinungen gleichmäßig auf eine beſondere Seite der Zeit und des franzöſiſchen Geiſtes hin, die ſie zum Ausdrucke brachten.

Auch hatte das Luſtſpiel ſchon von Alters her ſich durch die beſſernden Wirkungen, die es vorgab, hervorzubringen, gegen die Angriffe der Frommen vertheidigt; wobei noch der Zuſammenhang zu berückſichtigen iſt, in welchem es nicht blos mit den Farcen und Sotties, ſondern auch mit den alten Moralitäten ſtand. Das Lehrhafte bildete überhaupt immer eine beſondere Seite des franzöſiſchen Geiſtes, in welchem die Verſtandeskräfte ja vorherrſchen. Die Satire war nur eine beſtimmte Form dieſes Lehrhaften, in welcher derſelbe durch Witz und Spottluſt brilliren konnte. Auch die neue Philoſophie, welche in Frankreich aus gleichem Grunde ſofort eine praktiſche Richtung einſchlug, hatte vorzugsweiſe die Moral zum Gegenſtande ihrer Unterſuchungen gemacht. Schon Montaigne war Moraliſt. Nachdem aber Descartes mit dem Geiſt der Methode auch den der Kritik in die Wiſſenſchaft eingeführt hatte, dehnte man die Unterſuchungen auf den Charakter des Menſchen aus. Dies wirkte auf die künſtleriſche Auffaſſung und Darſtellung ein, welche

*) St. Beuve, Portraits littéraires I. p. 51. — Geoffroy a. a. O. II. p. 184. Parfait a. a. O. VIII. p. 40.

nun das Charakteriſtiſche beſonders bevorzugte. Die Philoſophen gaben Anregung und Beiſpiel hierzu. Pascal war in ſeinen Provinciales darin vorausgegangen. Er hatte die ſatiriſche Form gewählt; wogegen in ſeinen Pensées das moraliſche Element reiner hervortrat. 1665 gab Rochefoucauld ſeine Maximen, 1688 La Bruyère ſeine Caractères de Théophrastes traduits du grec avec les caractères ou les moeurs de ce siécle heraus. Der Einfluß auf die Geſchichtsſchreibung tritt daneben in der Reichhaltigkeit der Memoirenliteratur der Zeit hervor.

Von den verſchiedenen kleinen Stücken, welche Lafontaine verfaßte, hat ſich Le florentin am längſten auf der Bühne erhalten, weil einige große Schauſpielerinnen, nach dem Vorgang der Adrienne Lecouvreur, die Rolle der Hortenſe mit in ihr Repertoire aufgenommen hatten. Geoffroy giebt Ragotin, Le veau perdu und La coupe enchantée weitaus den Vorzug, von denen die letzten beiden zuweilen, aber doch wohl mit Unrecht, dem Champmeslé zugeſchrieben worden ſind.

Samuel Chappuzeau*) verdient hier nur wegen ſeines Théatre français, dem erſten Verſuche einer geſchichtlichen Darſtellung des franzöſiſchen Theaters, beſondere Hervorhebung. Er ſcheint in Paris geboren worden zu ſein. Sein proteſtantiſches Glaubensbekenntniß veranlaßte ihn aber, ſein Glück in anderen Ländern zu ſuchen, was ihn in ein ebenſo unſtetes wie wechſelvolles Leben riß. Er widmete ſich bald der Schriftſtellerei, bald der ärztlichen Praxis, bald dem Lehrfache. 1664 im Bade Pyrmont ſoll er ſich mit ſeinem Luſtſpiele Les eaux de Pyrmont und der in daſſelbe eingelegten Huldigung die Gunſt der Herzogin von Braunſchweig-Hannover zu erwerben gewußt haben, welche ihn zeitweilig mit der Leitung einer in den königlichen Dienſt genommenen franzöſiſchen Schauſpielertruppe in Hannover betraute. Auch wird er als Lehrer Wilhelms III. von England genannt. Er ſtarb, nach Fournel, 1701 in Armuth zu Zell (wohl bei Coblenz). Außer ſeiner Geſchichte des franzöſiſchen Theaters und vielen andern hiſtoriſchen Schriften, ſchrieb er auch eine Reihe Luſtſpiele, von denen Fournel La Dame d'intrigue (1663) mitgetheilt hat, die aber heute ohne Werth ſind.

Wichtiger iſt Edmé Bourſault**), der 1638 geboren, einer der

*) Fournel, a. a. O. I. 358.

**) Parfait, a. a. O. XII. S. 370. Geoffroy, a. a. O. II. S. 187. Fournel, a. a. O. I. 93. Seine Werke erſchienen 1725. 2 Bde. Paris.

erſten Familien von Muſſi l'Evêcque in Burgund entſprang. Seine Erziehung wurde gleichwohl vernachläſſigt. Wie ſo viele junge Leute der Zeit ergriff er die ſchriftſtelleriſche Carrière. 1661 mit dem kleinen Stück Le médecin volant betrat er die Bühne. Kurze Zeit ſpäter wurde er, wie wir geſehen, in den Kampf der troupe royal mit Molière gezogen, was ihm eine heftige Abfertigung Boileaus zuziehen ſollte. Er beantwortete ſie mit einer kleinen ſatiriſchen Komödie, La satire des satires. Boileau vermochte zwar die Aufführung, nicht aber den Druck derſelben zu hindern. Die harmloſe Satire wurde aber noch durch das maßvolle Vorwort gemildert, ſo daß Boileau öfter ſagte, Bourſault ſei der einzige, den er, angegriffen zu haben, bedaure. Von Bourſault's Stücken ſind Le mercure galant ou la comédie sans tître (1683), Esope à la ville (1690) und Esope à la Cour (1701) weitaus die beſten. Das letztgenannte wurde erſt nach des Dichters Tode geſpielt. der in dieſem Jahre ſtarb. — Bourſault war ein Mann von Geiſt, aber ohne Erfindungs- und Geſtaltungskraft. Er nahm ſich dasjenige Genre zum Muſter, welches dieſe am mindeſten fordert und für das Molière in ſeinen fâcheux das Muſter aufgeſtellt hatte. Er brachte durch den Erfolg dieſer Stücke die pièces à tiroir in weitere Aufnahme. Zu dieſem Erfolg, der ſich hauptſächlich an ſeinen Esope à la ville knüpfte, trug viel dazu bei, daß er in der Titelrolle dieſes Stücks eine überaus dankbare ſchauſpieleriſche Aufgabe geſchaffen hatte, welche von einer Reihe der bedeutendſten Darſteller ergriffen wurde. Zuerſt glänzte Raiſin darin, ſpäterhin Quinault, Montménil, Lenoue und Monval. Welche Bedeutung dieſe beiden Stücke hierdurch aber auch auf der Bühne gewannen, ſo nehmen ſie ſich doch beim Leſen ſehr dürftig aus. Der Schauſpieler muß ihnen eben das Beſte, das Leben, die charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit, erſt noch hinzubringen.

Auch Antoine Jacob de Montfleury*) haben wir ſchon bei den Streitigkeiten mit Molière zu begegnen gehabt. Er war der Sohn des Schauſpielers Jacob de Montfleury, von welchem Chappuzeau ſagt, daß er, der einzige Schauſpieler der Zeit, gleich groß im Tragiſchen wie im Komiſchen geweſen ſei. 1540 zu Paris geboren, erhielt Antoine eine ſehr ſorgfältige Erziehung. Dem Wunſche des

*) Parfait, a. a. O. IX. p. 200. Geoffroy, a. a. O. II. p. 194. Fournel, a. a O. I. p. 213.

Vaters nachgebend, widmete er ſich der Jurisprudenz, obſchon ſein Herz beim Theater war. Schon mit 20 Jahren betrat er als dramatiſcher Dichter die Bühne mit der Poſſe Le mariage de rien. Später machte er noch im Finanzfach Carrière, wobei er ſich das Vertrauen des Miniſters Colbert zu erwerben verſtand. Er ſtarb 1685 zu Aachen. In die Händel mit Molière wurde er wohl nur durch die Pietät gegen ſeinen Vater geriſſen.

Ohne eigentliche dichteriſche Begabung, beſaß Montfleury ein gewiſſes Bühnentalent und eine muntere Natürlichkeit des ſprachlichen Ausdrucks, was ſeinen Stücken zu ihren Erfolgen verhalf. Beſonderen Beifall erhielt La femme juge et parti*), obſchon es in demſelben Jahre (1669) mit dem Tartüffe erſchien, daher mit dem Erfolge desſelben zu kämpfen hatte. Der Inhalt iſt folgender: Eine Frau von ihrem Manne, eines falſchen Verdachts wegen, auf einer wüſten Inſel ausgeſetzt, wird durch die Gunſt des Zufalls gerettet. Sie hat als Mann verkleidet im Gefolge des Herzogs von Modena Aufnahme gefunden und kehrt mit dieſem in ihre Heimath zurück, wo ihr Mann gerade im Begriffe ſteht, ſich aufs Neue zu vermählen. Es gelingt ihr jedoch, durch die Gunſt des Herzogs, die eben erledigte Stelle des Richters zu erhalten, worauf ſie ihren Gatten wegen der an ſeinem Weibe vollzogenen Gewaltthat zur Verantwortung zieht. Die komiſche Situation beſteht darin, daß dieſer nun alles in Bewegung ſetzt, die Schuld ſeiner Frau zu erweiſen und die vermeintlich durch ſie erlittene Beſchimpfung offenbar zu machen, während doch alles, was er für dieſen Zweck thut, nur dazu dient, ihre Unſchuld ans Licht zu ziehen. Natürlich giebt ſie ſich ihm nun zu erkennen.

Dieſes ſeinem Stoffe nach wieder ganz romantiſche Luſtſpiel hielt ſich lange Zeit auf der Bühne, was auch von ein paar Arbeiten des Schauſpielers Noel le Breton, Sieur de Hauteroche**) gilt, nämlich von deſſen Crispin médecin, obſchon dieſes Stück als Nachſpiel zu Corneille's Heraclius ausgepfiffen worden war und von L'esprit follet, einer amüſanten Bearbeitung der Calderon'ſchen Dama duende. Auch von Baron erzielte ein Luſtſpiel L'homme à bonnes fortunes, mit

*) Fournel hat Les bestes raisonables (1661) mitgetheilt, welche einige ſehr komiſche Scenen enthalten. Er lobt auch L'école des Jaloux (1664). Seine Werke erſchienen mit denen ſeines Vaters. Paris 1705. 2 Bde.

**) Fournel, a. a. O. II. 91.

dem er 1686 hervortrat, einen so großen Erfolg, daß es verschiedene Nachahmungen zur Folge hatte, unter Anderen Dancourts Chevalier à la mode, welcher jedoch sein Vorbild weit übertraf und Regnard's Homme à bonnes fortunes, in welchem der Gegenstand in der grotesken Weise der commedia dell' arte behandelt erscheint. Baron's homme à fortunes ist ein Libertin, der sein Glück bei den Frauen sucht und es im Genuß und Wechsel des Lebens findet. Dancourt's Chevalier à la mode will dagegen sein Glück durch die Frauen machen, indem er sich ihrer, gleichviel ob alt oder jung, zu diesem Zwecke bedient.

Florent Carton Dancourt*) wurde 1661 zu Fontainebleau geboren. Er studierte in Paris bei den Jesuiten, um sich zum geistlichen Stand auszubilden; das Verhältniß, in welches er zu der Schauspielerin Therese le Noir de la Thorillière gerieth, die er entführte, um sowohl seine, wie ihre Familie zur Einwilligung in die Verbindung mit ihr zu zwingen, bewog ihn aber zur Bühne zu gehen. Er debütirte 1685 auf dem Theater français als Schauspieler und mit seinem Notaire obligeant auch als Dichter. 1718 zog er sich aus religiösen Bedenken wieder von der Bühne zurück und starb 1725 fast gleichzeitig mit seiner Frau. Er ist einer der fruchtbarsten Bühnendichter der Zeit. Gebrüder Parfait geben von ihm nicht weniger als 56 Stücke an, von denen die beiden letzten aus den Jahren 1724 und 25 herrühren.**) La Harpe hat Dancourt jedenfalls zu niedrig geschätzt, vielleicht weil er seine besseren Stücke gar nicht gelesen hatte, da er weder den Chevalier à la mode, noch Les bourgeoises à la mode, noch Les vacances, L'été des coquettes und Les curieux de Compiègne erwähnt, die doch sicher zu ihnen gehören. Nur Le mari retrouvé und Les bourgeoises de qualité finden noch neben Le galant jardinier und Les trois cousines bei ihm Gnade. Dancourt war aber wirklich ein Mann von Talent und Geist, voll glücklicher Einfälle und ächter Lustigkeit, wenn auch sein Geschmack nicht gerade schwierig war und seine Intentionen nicht in die Tiefe gingen. Er kennt weder die Zwecke und Ziele der Kunst, noch die des Lustspiels, die er nur zu oft beide ver-

*) Parfait, a. a. O. XV. p. 51. La Harpe, a. a. O. VI. p. 46. Geoffroy, a. a. O. II. p. 231.

**) Die mir vorliegende Ausgabe der Oeuvres de M. Dancourt. 2. Edit. Paris 1711—14 enthält sie natürlich nicht alle.

letzt. Er greift aber frisch in das Leben hinein und knüpft keck an irgend einen Vorfall des Tages an, wobei er wahr in der Schilderung ist. Da er bis in die Zeiten der Regentschaft schrieb und um die Sittenlosigkeit und Verderbniß derselben satirisch zu geißeln, dieselbe bei ihrer schlechtesten Seite erfaßte, ja ihre Gebrechen zum Theil übertrieb, so muß freilich vieles bei ihm durch die Rücksichtslosigkeit der Schilderung beleidigen, vieles auch selbst wieder den Eindruck des Leichtfertigen machen. Nicht weniges erscheint darin auch platt oder unverständlich, was es zu seiner Zeit keineswegs war, weil es durch unmittelbare Beziehung auf das Leben interessirte und zündete. Besonders glücklich war er in der Schilderung der Sitten und Zustände des damaligen Pariser Bürgerthums. Wer diese studiren will, wird sich seiner Stücke immer mit Vortheil bedienen. So läßt sich z. B. aus La femme d'intrigues, welches Stück 1692 erschien, auf's deutlichste erkennen, wie tief die Sitten schon in der späteren Zeit Ludwigs XIV. gesunken waren.

Jean Palaprat,*) 1650 zu Toulouse geboren, wo er auch seine Studien machte, widmete sich der Jurisprudenz. Die Bekanntschaft mit dem Schauspieler Raisin weckte in ihm die Lust zum Theater. Der mit ihm befreundete Abbé de Bruéis theilte mit ihm diese Neigung. David Augustin Bruéis**) war 1640 zu Aachen geboren und ursprünglich Protestant. Er trat aber später zur römischen Kirche über und widmete sich dem geistlichen Stande. Außer verschiedenen geistlichen Werken schrieb er auch eine Geschichte des Theaters und, wie Palaprat, mehrere Stücke für die Bühne, von denen die besten: Le grondeur (1691) und Le muet (1691) mit diesem gemeinsam gearbeitet sind.

Der Grondeur behandelt einen Charakter, welcher zwar keine Ursache hat mürrisch und unzufrieden zu sein, der es aber aus einer zur Gewohnheit gewordenen Disposition des Gemüths ist. Die Schauspieler, besonders Champmeslé, setzten der Aufführung dieses Stückes große Schwierigkeiten entgegen, obwohl Palaprat mit Le ballet extravagant und mit Le concert ridicule bereits Bühnen-

*) Parfait, a. a. O. — La Harpe, a. a. O. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 270.

**) Parfait, a. a. O. XIV. p. 123. — Le Sage, a. a. O. IV. p. 2. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 270.

erfolge erzielt hatte. Die Dichter mußten es von 5 auf 3 Akte zurückführen und selbst dann noch Verschiedenes daran ändern, was eine gewisse Ungleichheit in der Behandlung und ein Sinken gegen den Schluß hin zur Folge hatte. Gleichwohl gehörte es mit zu den besseren und lustigsten Stücken der Zeit, wie die Arbeiten dieser Autoren, welche alles Zweideutige und Schlüpfrige verschmähten, überhaupt meist von einer reinen Lustigkeit sind. Voltaire, welcher den Grondeur, nach Palaprat's eigner Angabe, hauptsächlich dem Abbé de Bruéis zuschreibt, sagt, daß die zehn Bände Streitschriften, die dieser hinterlassen, seinen Namen der Vergessenheit nicht zu entreißen vermocht haben würden; die kleine Komödie Le grondeur, welche allen Farcen Molière's, ja selbst dem Advocat Pathélin überlegen sei, diesem alten Denkmal gallischer Ursprünglichkeit (naiveté), den Bruéis ebenfalls durch seine Ueberarbeitung verjüngt habe; werde ihn aber lebendig erhalten so lange es noch ein Theater in Frankreich giebt. Das Stück wurde nichtsdestoweniger bei seinem ersten Erscheinen mit Zischen begrüßt und 120 Jahre später mit Zischen von der Bühne verjagt, weil, wie Geoffroy sagt, das Parterre plötzlich Anstoß an dem Namen einer Dienstmagd, Cateau, dem Diminutiv von Cathérine nahm; nachdem es inzwischen die größten Erfolge erlebt und das Publikum aufs Beste erheitert hatte. Palaprat selbst, der, wie schon bemerkt, das Hauptverdienst von sich ablehnte, sagt, „daß außer den göttlichen Werken Molière's kein Stück nach dem ersten Pathélin zu so viel Sprichwörtlichkeiten Veranlassung gegeben habe, als dieses, was immer in gewissem Sinne ein Zeugniß für die Güte eines Werkes sei." Palaprat starb 1721, sein Freund und poetischer Gesellschafter Bruéis nur zwei Jahre später.

Charles Rivière Dufresny*) war 1648 zu Paris geboren. Er stammte in gerader Linie von jener Bäuerin Annet ab, welche unter den Geliebten Heinrichs IV. als la belle jardinière bekannt ist. Er wurde daher von Ludwig XIV. unterstützt und gefördert, der ihn auch als valet de chambre in seine Dienste nahm. Vielseitig begabt, wie Dufresny war, zeigte er Talent und Geschmack für verschiedene Künste und versuchte sich sowohl in der Poesie, wie in der

*) Parfait, XV. p. 397. — Le Sage, a. a. O. VI. p. 41. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 331.

Musik, in der Zeichnen- und Gartenkunst. Seine zahlreichen Lustspiele stellen sich in ihrer Ungleichheit als die Producte eines gefälligen, fruchtbaren Naturtalents, eines geistvollen Dilettantismus dar. Es fehlt ihnen durchgehend an Vertiefung. Von ihnen seien hervorgehoben L'esprit de contradiction (1700), Le double veuvage (1702), La réconciliation normande (1719) und Le mariage fait et rompu (1721). Das letzte hat sich längere Zeit auf der Bühne erhalten. Le Sage stellt Dufresny weit über Dancourt, doch liegen seine Vorzüge fast immer im Detail, nur daß es diesem Detail häufig an dem fehlt, was es erst bühnenwirksam gemacht haben würde. Um zu seiner Zeit recht gefallen zu können, war Dufresny, wie Geoffroy sagt, theils zu einfach und natürlich, theils wieder zu fein. Die gedrungene Kürze seines Dialogs und seiner Sprüche kam auf der Bühne nicht immer zur Wirkung. Die Schauspieler verstanden es nicht, das Originelle und Pikante genügend darin hervortreten zu lassen. Seine Arbeiten gefielen daher besser beim Lesen. Dufresny, der 1724 starb, war lange mit dem in seinen Erfolgen ungleich glücklicheren Regnard befreundet. Das Lustspiel Le joueur aber entzweite sie. Dufresny behauptete, Regnard den Stoff dazu mitgetheilt zu haben, und dieser kam ihm nicht nur mit seinem Stücke zuvor, sondern verdunkelte auch das seines Freundes, das 1696 nur wenige Monate später unter dem Titel Le chevalier joueur erschien.

Jean François Regnard,*) 1656 zu Paris geboren, wird als derjenige bezeichnet, welcher Molière am Nächsten gekommen sei. Einer sehr wohlhabenden Familie entstammend, konnte er sich sorglos dem Hange seiner Natur überlassen. Seine Jugend verbrachte er im Ausland auf Reisen. Die Liebe aber führte ihn endlich, und zwar in sehr romantischer, abenteuerlicher Weise in die Heimath zurück, wovon er in einer Erzählung Le provençal selber berichtet hat.**) Er ließ sich nun in Paris nieder, richtete sich hier aufs Behaglichste ein und führte das Leben eines Epikuräers. Erst jetzt, in seinem 38. Jahr, trat er mit einem dramatischen Versuche La sérénade (1694) hervor. Das Lustspiel Le joueur, das man sein Meisterwerk nennt

*) Parfait, a. a. O. XIV. p. 19. — Le Sage, a. a. O. VI. p. 17. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 336.

**) Im II. Theil der Oeuvres de M. Regnard, Paris 1731. Ein Auszug davon bei Parfait.

und welches von Manchem ganz dicht neben Molière's Schöpfungen geſtellt wird, von deſſen Charakterluſtſpielen es aber noch immer durch eine tiefe Kluft getrennt iſt, begründete ſeinen Ruf. Kaum minderen Beifall erwarb ſein Légataire universal, ein Stück gegen deſſen Immoralität Rouſſeau ſpäter mit ſo viel Heftigkeit auftrat. Zwei Liebesleute, die einen gebrochenen Greis zu beerben ſuchen, und in dem Wahn, daß er bereits mit dem Tode ringt, ein Teſtament fälſchen, bilden den Hauptgegenſtand dieſer Darſtellung. Geoffroy mag Recht haben, daß die Leute, welche darüber gelacht, doch noch gerade ſo ehrlich aus dem Theater herausgegangen ſein werden, als ſie hineinkamen, doch wird andrerſeits nicht geleugnet werden können, daß ſie an Feinheit der Empfindung und des Geſchmacks unmöglich gewonnen haben können. Das Stück ſtieß daher ſchon zu ſeiner Zeit vielfach auf Widerſpruch. Dies veranlaßte die letzte dramatiſche Arbeit des Dichters, La critique du légataire. Le distrait (1697) von Leſſing beſprochen, verdient deshalb Erwähnung, weil es ein auffälliges Beiſpiel für die Unſicherheit des Werths theatraliſcher Erfolge iſt. Er fiel bei ſeinem erſten Erſcheinen durch, wogegen er bei der um 34 Jahre ſpäteren Wiederaufnahme viel Beifall fand. Les Menèchmes (1705) ſind vielleicht das beſtgearbeitetſte der Regnard'ſchen Stücke, Les folies amoureuses (1704) das gefälligſte und luſtigſte. Regnard ſtarb 1709. Leichtlebig, wie er war, ſtrebte er vor allem darnach, zu erheitern und die Lacher auf ſeine Seite zu ziehen. Er gab dafür nicht nur die Moral, ſondern nicht ſelten die Folgerichtigkeit und Wahrſcheinlichkeit der Charaktere und Handlung mit preis. Doch iſt er voll treffender und pikanter Züge, voll lächerlicher Einfälle und Witzworte. „Wer ſich an Regnard nicht zu erfreuen vermag," ſagt Voltaire, „der iſt Molière nicht werth".

VII.

Entwicklung der franzöſiſchen Oper.

Quellen der nationalen franzöſiſchen Oper. — Die Chanſons und Tänze. — Die Vaudevilles. — Die Ballets. — Das Ballet de la Reine. — Italieniſcher Einfluß. — Balthaſar Baltazzerini. — Die Finta pazza. — Chapoton und ſein Orphée. — Louis de Mollier und Benſerade. — Der Abbé Perrin und Cambert. — Der Serſé des Cavalli. Der Marquis von Sourdéac. — Die Académie de Muſique. — Pomone. — Jean Baptiſte Lully. — Quinault. — Campra. — Die Theater de la foire. — Kampf derſelben mit den Comédiens français und der Académie de Muſique. — Die Spiele mit Ecriteaux. — Die Vaudevilles und Anfänge der Entwicklung einer nationalen komiſchen Oper. — Fuſelier, Le Sage, d'Orneval, Piron; Panard und Favart. — Gillier und Dumoulin. — Rameau. Kampf der Ramiſten und Lulliſten. — Die Serva padrone des Pergoleſe. — Kampf zwiſchen den Anhängern der italieniſchen und der franzöſiſchen Oper. — Weiterentwicklung der komiſchen Oper unter den Componiſten d'Auvergne, Laruette, Duni, Monſigny, Philidor, Dalayrac, und den Dichtern Favart und Vadé, Sédaine und Anſeaume. — Rouſſeau's Devin du Village. — Die Sänger der Rameau'ſchen Periode. — Gretry, Boieldieu, Auber. — Gluck. — Noverre. — Kämpfe Gluck's mit den Anhängern der Italiener. — Piccini. — Méhul. — Wandlungen der Académie de Muſique. — Die Sänger der Gluck'ſchen Periode.

Die franzöſiſche Oper iſt keineswegs blos ein auf Nachahmung beruhender Seitenzweig der italieniſchen. Wie ſehr auch dieſe auf ihre Entwicklung eingewirkt hat, iſt ſie doch noch aus eigenen, nationalen Wurzeln entſprungen.

Die römiſche Kirche hatte zwar die Muſik zu einer Weltſprache zu machen beabſichtigt. Es war ihr aber nicht in dem Maße, wie ſie es wünſchte, gelungen, weil die individuelle und darum auch die nationale Eigenthümlichkeit nun einmal die letzte und urſprünglichſte Quelle, wie aller Kunſt, ſo auch der Muſik iſt. Die Kirche ſuchte für die letztere zwar unabänderliche, kanoniſche Formen aufzuſtellen und durch Ueberlieferung feſtzuhalten; die individuelle, nationale Eigenthümlichkeit aber ſtrebte, ihrer Natur gemäß, nach Mannichfaltigkeit der Form und des Ausdrucks. Obſchon ſie ſich hierbei zunächſt faſt ganz auf die weltliche Muſik eingeſchränkt ſah, die jedenfalls durch das ganze Mittelalter ununterbrochen neben der kirchlichen in den Liedern, Geſängen und Tänzen des Volks und der fahrenden Leute herlief, ſo gewann dieſe weltliche Muſik doch allmählich auf die

kirchliche einigen Einfluß und auch in dieser entwickelten sich nach und nach Keime individueller und nationaler Eigenthümlichkeit, wenngleich nur in einem noch ganz auf die Ausbildung der überlieferten Form gerichteten scholastischen Sinne und Geiste. Nicht minder mußte aber auch wieder diese kirchlich-scholastische Musik, bei der Bedeutung, welche das kirchliche Leben in jener Zeit hatte, auf die sich nach zwei Richtungen hin als höfisch aristokratische und als volksthümliche, entwickelnde weltliche einwirken, die hierdurch zunächst, besonders die erste, gleichfalls einen überwiegend formalen Charakter gewann.

Ich habe in dem ersten Theil dieser Darstellung schon darauf hindeuten können, wie sich auf diese Weise in Frankreich die Troubadours und Jongleurs, die Trouvères, Joueurs oder Instrumenteurs und eine ganz zunftmäßige Menestrandie ausbildeten, wie die Jeux sous l'ormel, die Puy's und Chambres rhetoriques und neben den kirchlichen, mehr und mehr mit weltlichen Elementen, daher auch mit weltlichen Gesängen untermischten Dramen, auch ganz weltliche und unter ihnen sogar eine Art von Singspiel (das Jieu de Robin et Marion) entstanden, welches noch in das letzte Viertel des 13. Jahrhunderts fällt, das ist also in eine Zeit, da es nach der bisherigen Forschung noch in keinem anderen Lande ein weltliches Singspiel gab. „Die Musik zu Robin et Marion — sagt Gustave Chouquet, der preisgekrönte Geschichtsschreiber der dramatischen Musik in Frankreich*) — ist anmuthig, leicht, ausdrucksvoll und gefällig, das Gefühl für moderne Tonalität bricht schon an manchen Stellen hervor, ja es zeigt sich darin schon ein Musiker, welcher auf pikante Effekte ausgeht." Auch glaubt dieser Autor, daß die comédie à ariettes mehr als jede andere dramatische Composition des 13. Jahrhunderts den Sieg des weltlichen über den kirchlichen Geist bezeichne. Nichtsdestoweniger scheinen diese Spiele bald wieder erstorben zu sein.

Dafür lagen in den Tanzweisen der Menestrandie und in den Chansons der volksthümlichen Sänger ungeahnt die Keime zu dem nationalen musikalischen Drama der Zukunft. Wir sahen (I. Band S. 93) wie die Menestriers unter Philipp August, welcher die Jongleurs aus Paris verwies, eine privilegirte Stellung daselbst gewan-

*) Hist. de la musique dramatique en France. Paris, 1873.

nen. Sie erwarben noch größere Rechte unter Ludwig dem Heiligen, zu deſſen Zeit ſie ſich bereits als ménéstriers joueurs d'instruments und als ménéstriers diseurs unterſchieden. In der Mitte des 14. Jahrhunderts mußten ſie in einem beſtimmten Verhältniſſe zum Hofe ſtehen, da zu dieſer Zeit ihr Vorſteher Pariſet ſich als Meneſtrel du Roi unterzeichnet findet. Schon Philipp Auguſt hat ménéstriers in ſeinem Dienſt gehabt und es iſt wohl kein Zweifel, daß die ſpätere Chapelle musicale der Könige Frankreichs, wenigſtens theilweiſe, aus der Meneſtrandie hervorging. Unter Carl VII., der ihre Privilegien beſtätigte, nahmen die Mitglieder derſelben den Titel Joueurs d'instruments hauts que bas, ihre Vorſteher den von Königen an. Unter dem Schutz ihrer Privilegien, riſſen ſie endlich das ausſchließliche Recht an ſich, in Frankreich inſtrumentale Muſik betreiben und lehren zu dürfen, ſo daß alle diejenigen, die ihr nicht zugehörten und doch auf das eine oder andere Anſpruch machten, ſich mit ihnen darüber zu vernehmen und ſie zu entſchädigen hatten. Dies hatte natürlich lange Kämpfe, beſonders mit den Organiſten des Reichs zur Folge. Sie endeten 1695 mit dem zwar nur vorübergehenden Siege der Ménéſtriers, welche die ausſchließliche Berechtigung erhielten, den Tanz und das Spielen von Inſtrumenten zu lehren. 1707 wurde dieſes Gerechtſam aber wieder beſchränkt. Von hier an erhalten ſie die Bezeichnung von Maîtres à danser und von Joueurs d'instruments tant hauts que bas et hautbois, das letztere jedoch nur in Bezug auf den Tanz, auf deſſen Domaine ſie alſo eingeſchränkt wurden. Es iſt hiernach nicht zu bezweifeln, daß ſie an der Ausbildung des franzöſiſchen Tanzes und der franzöſiſchen Balletmuſik den größten Antheil gehabt.

Von ihnen zu unterſcheiden ſind die poètes musiciens, welche frei aus dem Volke hervorgehend den Volksgeſaug, das chanson, weiter ausbildeten. Doch mußten beide einander vielfach beeinfluſſen, da Tanz und Geſang noch innig mit einander verbunden waren.

Dies iſt von Wichtigkeit, weil es erkennen läßt, wie der höfiſchen Kammer- und Balletmuſik ununterbrochen volksthümliche Einflüſſe zukamen. Von dieſen poètes musiciens zeichnete ſich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts beſonders der Walkmüller Olivier Baſſelin (1350—1408), ſowie ſpäter der Pariſer Volksdichter François Villon (1431—61) aus. Die Lieder des erſteren ver-

breiteten sich rasch über ganz Frankreich, wobei sie nach dem Thale, in dem sie entstanden waren, Chansons de Val oder Vau de Vire genannt wurden, ein Name, der sich wohl auch mit auf andere ähnliche Lieder, ja auf alle in volksthümlichem Tone gehaltenen Lieder der heiteren, übermüthigen, spottsüchtigen Lebenslust übertrug und sich wie man behauptet, allmählich in den Namen von Vau de Ville verändert haben soll. Ich lasse die Entstehung der letztgenannten Bezeichnung dahingestellt; gewiß aber ist, daß derartige Lieder gegen Ende des 17. Jahrhunderts ganz allgemein so benannt wurden.

Die, wie ich darlegte, mit aus den Menestriers hervorgegangenen königlichen Kapellen hatten bei Tafel und bei den Festen des Hofes aufzuwarten und überhaupt für die musikalischen Unterhaltungen desselben Sorge zu tragen. Franz I. führte aber noch eine besondere Kammermusik ein, wie unter dessen Regierung auch schon der erste, wenn gleich nicht erfolgreiche Versuch, eine musikalische Academie zu gründen, gemacht wurde.

Es hatte sich auf solche Weise eine national-französische weltliche Musik entwickelt, welche verschiedene Zweige trieb und eine theils ganz volksthümliche, theils eine höfische Richtung verfolgte, letztere nicht ohne einen gelehrten Anflug, die aber beide trotz der Verschiedenheit ihres Charakters einen gemeinsamen Grundzug hatten, da sie ja ebenso, in einer nur noch viel innigeren Wechselwirkung mit einander standen, wie die weltliche Musik überhaupt mit der kirchlich gelehrten. Das letztere läßt sich zu dieser Zeit vielleicht an nichts so deutlich, als an dem Umstand erkennen, daß die kirchlichen Tonsetzer, besonders die niederländischen und französischen dem Tenor zu ihren Messen mit großem Erfolge Motive der Volkslieder zu Grunde legten. Wogegen die höfische Concertmusik der Zeit, z. B. die Inventions musicales des Clément Jannequin (1538) den Einfluß der gelehrten Theorien der kirchlich-scholastischen Tonsetzer nicht ganz verleugneten.

Wenn italienischer Einfluß sich auf diese national-französische Musik, wenigstens auf die höfische, gewiß schon seit länger geltend gemacht, so ist doch nicht weniger dargethan, daß auch die französische weltliche Musik nur in ungleich schwächerem Maß auf die italienische einwirkte, wie die kirchlichen französischen Tonsetzer und Theoretiker auf die kirchliche Musik in Italien ja ebenfalls eingewirkt hatten. Französische Instrumentisten entzückten an den Höfen der Herzöge von Ferrara

und Galeazzo Visconti's von Mailand*). Die descriptiven, dem Chanson sich annähernden Chöre Jannequin's fanden vielfachen Widerhall in Italien. Noch zu Ausgang des 16. Jahrhunderts ahmte der Kapellmeister Giovanni Croce zu Venedig sie nach. Während von Monteverde berichtet wird, daß er den stilo francese in Italien einführte, was sich hauptsächlich auf die französischen Chansons, Vaudevilles und Tänze bezogen haben wird.

Die Festlichkeiten des französischen Hofs, bei denen die Musik eine Rolle spielte, bestanden in Entremets, Pantomimen, Mascaraden, Caroussels, Tournieren und Tänzen. Aus letzteren, in der Verbindung mit den Mascaraden und Pantomimen, entwickelte sich das Ballet.

Das erste französische Ballet, von dem sich der Name erhalten hat, die Momerie des hommes sauvages, wurde am 29. Januar 1392 zu Ehren der Vermählung der Königin Isabeau von Baiern von dem Chevalier von Vermandois aufgeführt. Es ist denkwürdig durch den Umstand, daß eine dabei stattfindende Feuersbrunst Veranlassung zu dem Ausbruch von Irrsinn gab, welchem König Carl VI. für immer verfiel.

Erst unter dem italienischen Einfluß, welchen die Kriegszüge Carls VIII. und Ludwigs XII. nach Italien zur Folge hatten, nahmen diese Vergnügungen einen höheren Aufschwung. Noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts bestanden dieselben in nichts, als einem kleinen choreographischen und musikalischen Divertissement, in welchem zwei oder drei verkleidete und maskirte Personen mit oder ohne Begleitung von Stimmen und Instrumenten tanzten und ihre Rollen theils mimisch, theils singend ausführten. Die Geschlechter waren dabei noch getrennt. Die Männer führten derbe und lustige, die Damen elegante und anmuthige Scenen auf.

Einen ganz anderen Charakter gewannen die Ballets seit 1533 unter Cathérine de Medicis. Die Tänze, welche bisher meist langsam feierlich waren, wurden nun lebhafter, freier, ausgelassener und dabei kunstvoller. Le branle, la pavane, la courante, la gaillarde, la gavotte und besonders la volta waren die beliebtesten. Sie entsprachen der eingerissenen Sittenlosigkeit der Zeit, zu welcher der Hof das Bei-

*) Chouquet, a. a. O. p. 53.

ſpiel gab. Tabourot in ſeiner Orchéographie (1588) war übel auf ſie zu ſprechen. Auch die Prediger erhoben ſich gegen ſie und die durch ſie eingeführten Moden. Die Frauen begannen jetzt ſo kurze Röcke beim Tanze zu tragen, daß falls ſie dieſelben nicht mit der Hand am Flattern verhinderten, ſie alles zeigten, was anſtändiger Weiſe verſteckt bleiben ſollte*). Die Damen nahmen ſo wenig Anſtoß daran, daß z. B. die Gemahlin Heinrichs IV., die Königin Margarethe, in dem leichtfertigſten dieſer Tänze, der Volta, ſo excellirte, daß Ronſard ſowohl ſie, als die Schönheit ihrer dabei ganz ſichtbar werdenden Beine beſingen konnte.

Die Ballets, die bisweilen von den erſten Perſonen des Hofs entworfen wurden und an deren Ausführung ſich nicht ſelten die Prinzen des königlichen Hauſes, ja die Königin und der König ſelber betheiligten**), hatten nun einen zugleich theatraliſchen und dramatiſchen Charakter gewonnen, welcher letztere der dabei in Anwendung kommenden Muſik aber noch jedenfalls abzuſprechen iſt. Nur die im September 1581 bei der Feier der Vermählung eines ſeiner Mignons, des Herzogs von Joyeuſe mit Marguerite de Lorraine, welche 17 Tage umfaßte, mit zur Aufführung gebrachte und als ballet comique de la Reine bezeichnete Circé ſoll nach dem Urtheile franzöſiſcher Muſikhiſtoriker hiervon eine Ausnahme machen. Sie ſehen darin zum Theil ſchon die erſte franzöſiſche Oper, ja das erſte Werk überhaupt, das dieſen Namen verdient, unter dem ſie eine Verbindung muſikaliſcher, poetiſcher, choreographiſcher und decorativer Elemente verſtanden wiſſen wollen. Das Ballet und die Decoration gilt vielen franzöſiſchen Geſchichtsſchreibern für ein ſo weſentlicher Beſtandtheil des Begriffs der Oper, daß ſie muſikaliſch-poetiſche, mimiſche Darſtellungen von dramatiſchem Charakter nicht dazu rechnen. Celler und Chouquet legen noch beſonderen Werth darauf, daß hier zum erſten Mal der Verſuch gemacht worden ſei, den Chor in die Handlung ſelber mit eingreifen zu laſſen. Geſchah dies aber nicht ſchon ein ganzes Jahrhundert früher im Bachanale von Poliziano's Orfeo? Auch glaubt Chouquet,

*) Siehe hierüber Celler, Les origines de l'Opéra etc. Paris, ohne Jahreszahl.

**) Beauchamps, Recherches etc., hat ein chronologiſches, die Jahre 1548—1733 umfaſſendes Verzeichniß derſelben gegeben. — Siehe auch den vorzüglichen Abſchnitt Le Ballet de la cour in Fournel's Les Contemporains de Molière III.

daß erst dieser Vorgang auf Guarini bei der Behandlung der Blindekuhscene seines Pastor fido eingewirkt habe. Doch wenn dieser auch erst 1583 beendet worden sein sollte, so spricht doch alles dafür, daß gerade diese Scene schon vor seinem Weggange von Ferrara (1582) componirt und gedichtet worden ist.

Den hauptsächlichsten Fortschritt, welchen Celler in der Musik des Ballet de la Reine wahrnimmt, ist ein gewisses Gefühl für das Dramatische, welches sich in der größeren rhythmischen Bewegung, der energischen Accentuation und in der Anwendung theils vorbereiteter, theils unmittelbar eintretender Septimenaccorde geltend mache. Auch soll es nicht an noch anderen bis dahin unbekannten musikalischen Effecten darin fehlen*). Das hing zum Theil mit der Zusammensetzung des Orchesters zusammen, welche für jene Zeit allerdings eine ganz ungewöhnliche war. Ein national-französisches Element ist in dieser Musik nicht zu verkennen, doch vermögen Celler und Chouquet ebensowenig italienischen Einfluß zu leugnen. Letzterer ergiebt sich schon daraus, daß mit dem Entwurf und der theilweisen Ausführung dieses Ballets der Italiener Balthasar Baltazzerini, wegen seines heiteren Temperaments auch Beaujoyeux genannt, ein ausgezeichneter Violinspieler, betraut worden war, welcher mit dem Marschall Brissac aus Piemont an den französischen Hof gekommen, sich hier die Gunst der Catharina von Medicis in dem Grade erworben, daß sie ihn zu ihrem ersten Kammerdiener und zum Intendanten ihrer Musik ernannt hatte. An der Musik waren noch außerdem der Sänger Sieur de Beaulieu und Meister Salmon betheiligt. Es ist schwer zu entscheiden, wie groß der Antheil Beaujoyeux' daran ist, doch scheint es, daß gerade ihm der instrumentale Theil, insbesondere die Composition der Tänze zugefallen war. Als Dichter wird De la Chesnaye genannt, welcher den Text der gesprochenen und gesungenen Stellen verfaßt haben soll, deren Urheberschaft aber auch noch von Agrippa d'Aubigny in Anspruch genommen wird.**)

*) So folgt dem Gesange der Tugenden im dritten Akt, die zweistimmig und ohne Begleitung sind, ein Ensemble von 12 Instrumenten zunächst ohne Gesangbegleitung, denen sich nun in dauernder Gradation andere Instrumente und Sänger anschließen bis bei der Erscheinung des Jupiter ein Tutti von 28 Instrumenten und 12 Sängern zusammen wirkt.

**) Ueber das Verhältniß der gesungenen und mimischen Partien der alten

Wie groß die dramatiſche und muſikaliſche Bedeutung der Circé aber auch ſein möchte, in der Entwicklung der Oper hat ſie keine Rolle geſpielt, wie ſich an ſie überhaupt kein weiteres Moment der Entwicklung knüpft. Sie blieb ohne jede directe Nachahmung. Man kehrte vielmehr zu den alten Ballets zurück. Der Grund lag theils in den ungeheuren Koſten ihrer Aufführung, theils in den mißlichen und drohenden Zeitverhältniſſen, unter denen dieſe ſtattgefunden hatte. Das Land, ſchon ſeit länger vom wildeſten Bürgerkriege zerriſſen, bot theilweiſe ein Bild der Verwüſtung dar. Der Wohlſtand war aufs tiefſte erſchüttert, die Bevölkerung durch verheerende Krankheiten geſchwächt. Die glänzenden Feſte, welche der König, einen Moment der Ruhe in jenen Kämpfen benutzend, bei jener Veranlaſſung in der verſchwenderiſchſten Weiſe zu Ehren eines jener Schmarotzer gab, welche das Mark des Landes ausſaugten, mußten ein erſchreckendes Zeugniß ablegen von der Frivolität des Hofs und der Regierung und die Unzufriedenheit der Nation in bedrohlicher Weiſe herausfordern. Soll doch allein die Vorſtellung der Circé, die alles bisher in dieſer Art Dageweſene übertreffen ſollte, mehr als 1,200,000 Thaler verſchlungen haben. Kein Wunder, daß ſelbſt ein ſo rückſichts- und gewiſſenloſer Fürſt wie Heinrich III. über die Wirkung erſchrack, die dies im Lande hervorbrachte. Die Pamphlete der Zeit, welche die Corruption der Sitten ſchonungslos darlegten, und die Leere ſeiner Kaſſen ſprachen zu deutlich. Dazu kam der Wiederausbruch des furchtbaren Kriegs, der nun auch die Hauptſtadt ergriff. Es war jetzt lange keine Zeit mehr zu Feſtlichkeiten und wenn dieſe auch hier und da wieder aufgenommen wurden, ſo geſchah es doch nur in den älteren, beſcheidenen Formen.

Dies war auch noch meiſt unter Heinrich IV. der Fall, unter deſſen Regierung zwar nicht weniger als 80 Ballets bei Hofe zur Aufführung kamen. Michel Henri de Bailly, einer der 24 Violiniſten des Königs, war der hauptſächlichſte ihrer Componiſten. Seine Ballets ſind in einem Recueil geſammelt. Pierre Guedron, Jacques Mauduit, Antoine Boeſſet, Gabriel de Bataille werden daneben genannt. Das erſte Ballet, welches ſich dem

---

Ballets findet man Auskunft bei Fournel (a. a. O.), der an ihnen die vers, die recits und die entrées unterſcheidet.

Glanze der Circé wieder nähert, war das Ballet de la Delivrance de Renaud, welches unter Ludwig XIII. 1617, zur Aufführung kam. Es übertraf dieselbe noch in der Stärke des Orchesters und der Gesangskräfte, da nicht weniger als 92 Sänger, 28 Violinen und 24 Lauten dabei mitwirkten. Guedron, Boesset und Bataille waren die Componisten, Durand der Dichter. Mauduit stand an der Spitze der Sänger. In den zwanziger Jahren begegnet man unter den Dichtern der Ballets besonders l'Etoile, doch auch Théophile, Boisrobert, Colletet, Sorel u. A.

Doch nicht unmittelbar vom Ballet aus, obschon auch in ihm ein Theil der Wurzeln der französischen Oper liegt, sondern von der italienischen Oper sollte die Entwicklung derselben zunächst den Ausgang nehmen. 1645 ließ, wie schon erwähnt, Mazarin zur Unterhaltung der Königin, eine italienische Truppe nach Paris kommen, welche im Saale des Petit Bourbon die Festa teatrale della finta pazza von Strozzi, zu welcher Torelli die Decorationen und Maschinen geliefert, zur Darstellung brachte. Wohl klagen verschiedene Stimmen der Zeit über die Langweiligkeit dieser Vorstellung, welche durch die eingelegten Ballets — denn ohne Ballet konnte man sich damals eine Vorstellung dieser Art am französischen Hofe nicht denken, wie es ja noch lange einen wesentlichen Bestandtheil der französischen Oper bildete und auch noch jetzt der französischen großen Oper nicht fehlen darf — eine unerträgliche Länge erhalten hatte. Gleichwohl gab sie und eine Vorstellung der Italiener, die des Orfeo (1647) den Anstoß zu selbständigeren Versuchen im Melodrama, worin 1640 schon Chapotou in seinem Orphée ou la descente d'Orphée aux enfers, in freilich sehr schwächlichen und ebenfalls von den Italienern beeinflußter Weise vorangegangen, aber fast unbeachtet geblieben war. Allerdings hotte man bei diesen Versuchen weniger die dramatischen, als die decorativen Wirkungen im Auge. Wenigstens war bei dem ersten derselben der große Corneille nur beauftragt worden zu den vorhandenen Maschinen und Decorationen Torelli's ein, besonders mit Gesängen und Tänzen ausgestattetes, neues Drama zu schreiben, was bekanntlich in der Andromède geschah.

Noch längere Zeit brachte man es nicht über derartige musikalisch-poetische und choreographische Ausstattungsstücke hinaus. Am meisten wurde durch sie das Ballet noch gefördert, insofern dieses jetzt

ein größeres Gewicht auf dramatiſche Handlung und auf den muſikaliſchen Theil zu legen begann; was durch den Umſtand begünſtigt wurde, daß das Ballet jetzt gerade in Louis de Mollier ein Talent beſaß, welches nach damaligen Begriffen ſich gleichmäßig im Tanz, in der Muſik und in der Dichtkunſt auszeichnete, in letzterer aber von Iſaac de Benſerade bald übertroffen wurde, welcher von 1639 an zwanzig Jahre lang die Dichtung zu den Ballets des Hofes lieferte, wozu er in der That eine ganz ungewöhnliche Begabung beſaß.

„Niemand — ſagt Fournel*) — hat beſſer als er den Glanz dieſes Hofes zurückzuſtrahlen und ſeine Sprache zu ſprechen verſtanden. Achtzehn Jahre ſprachen die Marquis und Herzoginnen, die Nymphen und Halbgötter von Verſailles durch ſeine Lippen und die Königsſonne hat ſich ſeine Verſe entliehen, um ſich dem geblendeten Volke im vollen Glanze zu zeigen. Zart und erfinderiſch, fein und galant, leicht und graziös war er wie für dieſe Art Dichtung gemacht, die unter ſeinen Händen eine ganz neue Geſtalt gewann ...“ Das Eigenthümlichſte ſeines Talentes aber beſtand darin, daß er die Kunſt, die Perſon des Darſtellers mit der darzuſtellenden Perſönlichkeit zu einem Typus zu verſchmelzen, in erſtaunlichſter Weiſe beſaß. Die Züge, durch die er eine jede von ihnen charakteriſirt, die Farben, mit denen er ſie malt, ſind ſo geſchickt gewählt, zu ſo feinen Anſpielungen zugeſpitzt, ſo geiſtvoll durch den Doppelſinn der Worte gehoben, daß ſie ſich immer auf beide beziehen.

Erſt die Paſtorale des Abbé Perrin, von Cambert in Muſik geſetzt und ohne Decorationen in einem Landhaus zu Iſſy (1659), dann aber auch vor dem Hof in Vincennes zur Aufführung gebracht, darf als ein ernſterer Verſuch, eine nationale franzöſiſche Oper ins Leben zu rufen, betrachtet werden, wie ſie ja auch den Namen der Opéra d'Iſſy erhielt. Gerade ſie aber ſtand wieder ſichtlich unter dem Einfluſſe der Italiener; auch hatte ſie im Widerſpruch mit dem ausgeſprochenen Geſchmack der Franzoſen auf die Beihilfe des Tanzes und des Maſchinenweſens völlig verzichtet. Der Erfolg beſtimmte Perrin und Cambert auf dem beſchrittenen Wege muthig weiterzugehen, obſchon derſelbe bereits im nächſten Jahre durch die für die Vermählung Ludwigs XIV. (1660) ſtattfindenden Feſte völlig verdunkelt wurde,

*) A. a. O. II. 189 und 190.

zu denen eine neue italienische Sängertruppe unter dem berühmten Componisten Fr. Caletti, gen. Cavalli, nebst den Architekten Amandini und Vivarini berufen worden war. Die Vorstellung des Sersé von Cavalli, zu der Lully besondere Ballete geschrieben hatte, verschlang trotz der ermüdenden Länge, welche sie hierdurch erhielt, (sie soll an 8 Stunden gedauert haben) das Interesse des Tages. Doch ließen sich Perrin und Cambert nicht abschrecken. Wir sahen vielmehr, wie es ihnen zuletzt doch noch das Privileg zur Bildung eine Academie de Musique zu erwerben und in dem um die Entwicklung des Maschinenwesens verdienten Marquis des Sourdéac einen Partner und Förderer ihres Unternehmens zu finden, gelang, so daß sie am 19. März 1671 in ihrem neuen Theater mit der von Perrin gedichteten, von Cambert componirten Operpastorale Pomone debütiren konnten, die sich, allerdings nur durch Camberts Musik und Sourdéac's Maschinen eines großen Erfolgs zu erfreuen hatte.*) Die Unternehmer sollten dessen aber nicht froh werden. Zerwürfnisse, welche zwischen ihnen ausbrachen, hinderten den Fortgang des Unternehmens, was, wie ich schon andeutete, von einem vielleicht noch bedeutenderen musikalischen Talente als Cambert sofort in ihnen verderblicher Weise benutzt wurde.

Jean Baptiste Lully (oder Lulli), 1633 in der Nähe von Florenz geboren, wurde im Alter von 13 Jahren von dem Chevalier de Guise nach Paris gebracht, der ihn der Mademoiselle de Montespan zuführte, die ihn gebeten, ihr einen kleinen Italiener von seiner Reise nach Italien mitzubringen. Es ist kaum ein Zweifel, daß es die Intelligenz und das musikalische Talent des Knaben gewesen, das sich schon damals entschieden gezeigt haben soll, was die Aufmerksamkeit des Ritters von Guise auf sich gezogen hatte. Es muß daher billig Verwunderung erregen, daß Mademoiselle zunächst keinen besseren Gebrauch von ihm zu machen gewußt haben sollte, als ihn zu den Küchenjungen in ihre Küche zu stecken und daß erst ein Fremder, der Graf von Nogent, sie auf das gar nicht zurückhaltende Talent des Knaben hätte aufmerksam machen müssen. Wie es sich aber mit dieser Erzählung auch immer verhalten mag, so ist doch soviel gewiß, daß Lully's Violinspiel bald Aufsehen erregte und der König, der davon hörte, denselben

*) On voyait — heißt es bei St. Evremond in der Comödie Les opéras, II. A. IV. Sc. — les machines avec surprise, les danses avec plaisir, on entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût.

in seine eigenen Dienste nahm. Lully wußte sich die Gunst seines neuen Herrn in dem Grad zu erwerben, daß dieser ihn mit der Bildung einer zweiten Kapelle betraute, die im Unterschiede von den 24 violons des Königs den Namen der petits violons desselben erhielt, und das ältere Institut nur zu bald überflügeln sollte. Die Namen Alouette, Colasse, Verdier, Baptiste, Jaubert, Marchand Rebel und La Lande, die zu den Mitgliedern zählten, geben hinlänglich Zeugniß von dem Glanz ihrer Leistungen. Kein Wunder, daß es Lully gelang, sich bald an die Spitze des ganzen Musikwesens am Hofe Ludwigs XIV. emporzuschwingen. 1658 scheint er zum ersten Male, mit dem Ballete Alcidiane, als Componist im größeren Maßstab aufgetreten zu sein. 1660 war nichtsdestoweniger sein Ruf als solcher bereits so groß, daß er mit der Balletmusik zur Oper des großen Cavalli betraut werden konnte. Nur kurze Zeit später sah er seinen Namen und sein Talent auch noch mit denen Molière's vereinigt und nachdem es ihm Cambert ganz zu verdrängen und sich an die Spitze der eben von diesem gegründeten französischen Oper zu stellen gelungen war, fand er in Quinault den Mann und das Talent, welches wesentlich mit dazu beitrug, ihn, den Ausländer, als den Schöpfer der nationalen französischen Oper, vor welcher die italienische für lange zurückweichen mußte, erscheinen zu lassen.

Lully besaß im vollsten Umfange die geistigen Eigenschaften, welche zu einer erfolgreichen Lösung der ihm hierbei gestellten Aufgabe nothwendig waren: eine vor keiner Schwierigkeit, keinem Hinderniß zurückschreckende, ihr Ziel fest im Auge behaltende Energie, die geschmeidige Biegsamkeit, das glückliche Anempfindungsvermögen, kraft dessen er sich nicht nur dem herrschenden Geschmacke der höfischen Kreise, sondern auch dem Naturell und dem nationalen Charakter des französischen Volks erfolgreich anzupassen verstand. Er würde hierdurch in Italien sicher ein andrer als in Frankreich geworden sein, doch nur weil er dort wie hier gleichmäßig das eigentliche nationale Element eines jeden dieser beiden Länder mit Berücksichtigung der geistigen Bedürfnisse der Zeit und seiner Umgebung in der Musik zum Ausdruck gebracht haben würde. Diese Biegsamkeit des Anempfindungsvermögens zeigte sich schon bei Gelegenheit der zu dem Cavalli'schen Sersé von ihm im Geiste dieses Componisten, wie in dem des französischen Geschmacks gelieferten Balletmusik. Der Ton der

Gesänge war feierlicher, die rhythmische Bewegung der Tanzweisen mannichfaltiger geworden. Er war in die Art der Cavallischen Vortragsweise, einer dem Wortsinn und der in diesem ausgedrückten Empfindung sich durch bezeichnende Anwendung der Accente anpassenden Declamation, aufs glücklichste eingedrungen. Cavalli ward überhaupt von großem Einfluß auf ihn, doch behielt Lully bei der Nachahmung desselben immer im Auge, die Vorzüge seiner Musik in einer dem französischen Geiste entsprechenden Weise anzuwenden. Die Declamation der großen französischen tragischen Dichter und ihrer vorzüglichsten Darsteller, waren ihm nicht minder ein fruchtbarer Gegenstand des Studiums, wie die Chansons und Tanzmelodien des Volks.

Cambert war Lully an musikalischer Gelehrsamkeit, vielleicht selbst in der Kunst der Instrumentation überlegen, die letzterer, wie es heißt, zum Theil seinen Schülern, L'Alouette und Colasse, überließ. Doch gilt das jedenfalls nur von der Orchesterbegleitung der Recitative. In allen anderen Beziehungen, besonders aber an genialer Beanlagung stand Cambert gegen Lully zurück. Dies gilt auch von der Wahl der Stoffe und Texte. Nach Lully sollte die dramatische Musik immer nur das, was durch das Wort gegeben war, zu erhöhterem Ausdruck bringen. Welcher Unterschied mußte da nicht allein zwischen einer nach diesem Principe componirten Dichtung von Quinault und einer solchen von Perrin sein. Dies kann freilich heute nicht mehr völlig empfunden werden, da Lully's Musik schon zu Rameau's Zeit einförmig und schwerfällig befunden wurde. Gleichwohl machte sich, wie Otto Jahn*) sagt, ein großer Fortschritt zur dramatischen Wahrheit und zu lebensvollerer Charakteristik schon darin geltend, „daß Lully den declamatorischen Accent der französischen Sprache in einer ihr durchaus angemessenen Weise musikalisch wiedergegeben und den Ausdruck des Pathetischen in der einzelnen Phrase charakteristisch getroffen hat." Kaum minder groß ist das Verdienst den Tänzen und den selbständigen Instrumentalsätzen ein wärmeres, lebhafter pulsirendes Leben eingehaucht und dem Rhythmus charakteristischeren Ausdruck gegeben zu haben.

Lully verdankte seine großen Erfolge aber nicht allein seinen musikalischen Vorzügen, die vielleicht zu seiner Zeit nur von Wenigen

*) W. A. Mozart II. S. 193.

vollständig geschätzt wurden, sondern, wie schon angedeutet, den Dichtungen Quinaults, so daß Boileau, der ihn allerdings nicht wohlwollte, dieselben sogar hauptsächlich nur letzterem zuschrieb. Auch spielte die Intrigue, in welcher Lully Meister war, eine nicht zu unterschätzende Rolle dabei. Nicht weniger der Reiz seiner Persönlichkeit und die Art seines Charakters. Lully war heiter, unterhaltend, ja selbst voller Possen; gefällig gegen Jeden, der ihm zu nützen im Stande war, hoffährtig gegen Alle, die ihn weder schaden, noch nützen konnten, rücksichtslos gegen die, welche seinen Bestrebungen irgend im Wege standen. Cambert mußte sich vor ihm nach England zurückziehen, wo er am Hofe Carls II. zwar eine ehrenvolle Aufnahme und Stellung fand, aber bald darauf starb. Die Molière'sche Gesellschaft, die so viele Jahre mit an Lully's Triumphen gearbeitet hatte, ja seine eignen Landsleute vertrieb er aus ihrem Theater, nur weil er es sich zum Schauplatze seiner Opern ausersehen hatte. Er schonte selbst der kleinen Vorstadttheater bei ihrem armseligen Erwerbe nicht. Oder hätte er wirklich vorausgesehen, daß aus ihnen sich eine neue Oper entwickeln würde, die die seinige einst überflügeln sollte? Ja es war ihm schließlich gelungen, sich so die ganze musikalische Welt Frankreichs tributpflichtig zu machen und die Nachfolge in seinem Amte an seine Familie zu binden. „Prenez le — sagte Boileau von ihm, — tête-à-tête, ôtez lui son théatre. Ce n'est plus qu'un coeur bas, un coquin ténébreux, Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.“ Das ist freilich zu viel gesagt. Sein Verhältniß zu Molière selbst war bis zu dessen Tode ein ganz ungetrübtes. Quinault ward von ihm aufs Glänzendste honorirt. Seine Kapelle zitterte zwar vor ihm, aber sie liebte ihn auch. In seiner Kunst ging er auf, sie wurde sogar die Ursache seines Todes. Er verletzte sich mit dem seiner Hand entgleitenden Taktirstock die kleine Zehe, und erlag 1687 zu Paris den Folgen der Vernachlässigung dieser Beschädigung. Für seine Hauptwerke gelten Cadmus, Alceste, Thesée und Atys. Sein Ruhm war aufs Engste mit dem seines Dichters verbunden.

Quinault war vermöge seines zarten und anmuthigen lyrischen Talents und seiner, wenn auch beschränkten Einsicht in das Wesen der Oper, vorzugsweise für diese Dichtungsgattung geschaffen. Er begriff, daß hier die Dichtung der Musik sich unterzuordnen habe und, dem Wesen der Oper nach, von einem romantischen Inhalte sein,

d. h. vor allem die Phantaſie in einer auf die Empfindung und die geiſtigen Sinne bezogenen Weiſe befriedigen müſſe. Indem er dieſe Zwecke verfolgte, vernachläſſigte er jedoch die eigentlichen dramatiſchen Forderungen, die folgerichtige Entwickelung der Charaktere und Handlung. Auch geſchah es noch überdies in einer allzuſehr auf den Geſchmack des damaligen franzöſiſchen Hofs gerichteten Weiſe. „Nächſt Racine, ſagt Chouquet, doch mehr um ihn zu loben von ihm, hat es kein Dichter des 17. Jahrhunderts, wie er verſtanden, die Schwächen der Zeit zu entſchuldigen und ſie zu verſchönen.“ Er hielt einer verdorbenen, zur Heuchelei geneigten Geſellſchaft den ſchmeichleriſch verſchönernden Spiegel vor. Die Reinheit ſeines Stils, die Grazie ſeiner melodiſchen Verſe, der harmoniſche Fluß des Ganzen, ſind Urſache, daß einzelne ſeiner Werke (deren Stoffe theils der Mythologie, theils der mittelalterlichen Romantik entlehnt ſind), wie Armide, Roland, Atys, noch heute in Frankreich mit Genuß geleſen werden.*)

Ludwig XIV., welcher der Oper beſonderes Intereſſe zuwendete, ließ ſich die Pläne Quinault's immer erſt vorlegen. Er billigte oder verwarf und machte auch eigene Vorſchläge. Doch war das fertige Libretto ſelbſt dann noch der Prüfung der Academie der Inſchriften zu unterwerfen, was ſo lange Lully lebte, wohl kaum mehr als eine bloße Form war.

Nach Lully's Tode theilten ſich ſeine beiden Söhne in das Amt der Surintendance de la musique de la chambre du Roi. Jean Nicolas de Francini, ſein Schwiegerſohn, erhielt dagegen, zunächſt auf 10 Jahre das Privileg der Académie de Musique oder der Oper, das aber bis 1804 verlängert wurde. Von da an ward es der Familie Lully's entzogen. Wenn die von dieſem begründete muſikaliſche Dynaſtie aber auch nur von kurzer Dauer war, ſo war dieſe doch lang genug, die Entwicklung der franzöſiſchen Oper zu hemmen. Die von Lully geſchaffenen und durch Tradition befeſtigten Formen blieben auch für die Nachfolger bindend, unter denen Colaſſe, Destouches, Marais und beſonders Campra hervortreten, ohne doch einen weſentlichen Fortſchritt zu bezeichnen. Von den Dichtern mögen Thomas Corneille, Campiſtron, Fontenelle, Duché de Vancy,

*) Seine übrigen Opern heißen: Fêtes de l'Amour et de Bacchus, Cadmus, Alceste, Thesée, Isis, Proserpina, Le triomphe de l'amour, Persée, Phaëton, Amadis, Le temple de la paix.

der ältere Rouſſeau, La Motte, Regnard, Danchet, Voltaire und Marmontel genannt werden.

Die Zeit zwiſchen Lully und Rameau iſt demnach, was die franzöſiſche Oper betrifft, eine Periode der Stagnation; die einem Rückgang faſt gleich kam. Doch ſollte ſich gerade innerhalb dieſer Zeit die Entwicklung eines neuen Zweiges der nationalen franzöſiſchen Oper vorbereiten, der ſeine Kraft viel unmittelbarer, als jener aus nationalen Wurzeln geſchöpft hat und ihn daher auch raſch überwuchs.

Dieſe neue Entwicklung ging von den volksthümlichen Spielen der Theâtres de la foire aus, die Lully und die Comédiens français, wie wir geſehen, zum Schweigen gebracht. Sie hatten ſich ſeitdem wieder länger auf die Künſte des Springens, des Seiltanzes, der ſtummen Marionettenſpiele und des Abrichtens und Vorführens von Thieren beſchränken müſſen. Erſt um das Jahr 1690 ſcheinen von ihnen die Verſuche dramatiſcher Spiele wieder aufgenommen, aber raſch wieder unterdrückt worden zu ſein. Die Aufhebung des italieniſchen Theaters (1697) legte ihnen aber den Gedanken nahe, für dieſes einen Erſatz zu bieten. Es ſpielten damals drei Truppen auf dieſen Theatern, die der Gebrüder Allard, die ihres Schülers Maurice Vondrebeck und die des Marionettenſpielers Bertrand. Sie alle traten jetzt mit Spielen, wie ſie die Italiener zu ſpielen pflegten, die ſich zuletzt auch nur der franzöſiſchen Sprache dabei bedient hatten, hervor. Die Comédiens français proteſtirten unverzüglich dagegen. Die Sache kam zum Proceß und der Proceß wurde von beiden Seiten mit großer Erbitterung durch alle Inſtanzen geführt. Dies nahm eine ziemliche Zeit in Anſpruch, während welcher die Théâtres de la foire bei ſteigendem Zuſpruch ihre Spiele fortſetzten. Endlich, 1704, kam es aber doch zur Entſcheidung: Den Théâtres de la foire wurde die Aufführung von Comödien und Farcen bei hoher Strafe verboten. Sie ſuchten ſich damit zu helfen, daß ſie nun losgeriſſene Scenen ſpielten, von denen aber jede ein beſtimmtes Intereſſe bot. Auch rief man, da dieſes ebenfalls wieder Einſprüche und Verbote zur Folge hatte, die Geiſtlichkeit von St. Germain, deren Intereſſe durch dieſe Verbote berührt wurde, zu Hilfe. Dies verſchleppte die Angelegenheit zwar, änderte aber nichts an der ſchließlichen richterlichen Entſcheidung. Um allen Ausflüchten zuvorzukommen, wurde den fremden Theatern 1707 die Recitation aller Dialoge überhaupt unterſagt. Dies führte zur

Erfindung von monologiſchen Stücken, in denen ein einziger Darſteller ſprach, die andern aber nur pantomimiſch agirten. Die inzwiſchen erſchienene Truppe von La Place und Dolet war aber noch auf ein andres Auskunftsmittel gekommen. Sie ließ jeden Schauſpieler, nachdem er geſprochen, in die Couliſſe zurück und dafür denjenigen, den die Reihe nun traf aus dieſer hervortreten. Natürlich verfehlten dieſe Darſtellungen ihren künſtleriſchen Zweck, ſie amüſirten aber das Publikum auf eine andere Weiſe, das überhaupt für ſie Partei ergriff und ſie mit Eifer beſuchte. Die Comédiens machten daher auch dieſen Stücken wieder den Proceß und erhielten das Recht, diejenigen Theater, welche ſie weiterhin aufführen ſollten, ſchonungslos niederreißen zu dürfen. Es iſt auffällig, daß während die Comédiens Bertrand, Dolet und Laplace mit ſolcher Härte verfolgten, ſie diesmal ihre früheren Gegner, die Gebrüder Allard, die Wittwe Maurice u. A. verſchonten und ihnen freie Hand ließen, dieſe und ähnliche Stücke zu ſpielen. Dies läßt ſich nur daraus erklären, daß ſich dieſelben mit dem Théâtre français darüber verglichen hatten, wie ſie im nächſten Jahre (1708) ein ähnliches Abkommen auch mit der Académie de Muſique, zu treffen bemüht waren. Schon damals erhielten ſie von dieſer gegen eine beſtimmte Entſchädigung die Erlaubniß, Geſangsdivertiſſements und Ballete mit decorativer Ausſtattung zur Aufführung bringen zu dürfen.

Nachdem Dolet und Laplace ſich noch dadurch zu decken geſucht hatten, daß ſie ihre Theater ſcheinbar an zwei Schweizer (die damals beſondrer Freiheiten in Frankreich genoſſen) abtraten und auch dieſe Hoffnung wieder fehl geſchlagen war, ſie aber gleichwohl mit der Darſtellung dramatiſcher Spiele fortfuhren, kam es zuletzt wirklich zur Execution. 1709 wurde ihr Theater erſtürmt und zerſtört.

Sie verloren den Muth aber nicht, proteſtirten gegen dieſes Verfahren, ſtellten ihr Theater raſch wieder her und führten eine Art von Stücken ein, Pasquinaden genannt, in denen die Comédiens français durch karrikirte Nachahmung dem Gelächter preisgegeben wurden, indem man den Darſtellern ſinnloſe, aber zu Alexandrinern verbundene Worte in den Mund legte und dieſe im tragiſchen Tone und in ihrer Manier vortragen ließ, was eine ungeheure Anziehung ausübte.

Inzwiſchen hatte die Academie der Muſik ihren Vertrag mit den Truppen Allard und Veuve Maurice wieder gelöſt, ſo daß dieſe ſich

ebenfalls wieder auf die ſtummen Spiele verwieſen ſahen, wobei man jedoch auf den Einfall kam, das was geſprochen werden ſollte, auf Papierrollen zu ſchreiben, welche der betreffende Schauſpieler bei ſich trug und an den entſprechenden Stellen vor den Augen des Publikums zum Ableſen entfaltete. Dieſe Écriteaux, welche anfänglich in Proſa abgefaßt waren, erhielten jedoch bald eine Verbeſſerung. Man arbeitete die Reden in Couplets nach bekannten Vaudeville-Melodien um, ließ ſie auf Tafeln geſchrieben und von zwei Amoretten getragen aus den Suffiten hernieder, wobei das Orcheſter die betreffende Melodie ſpielte, das Publikum aber den Geſang ſelbſt übernahm und der Schauſpieler dieſen nur mit ſeinen parodirenden Geſten begleitete. Es ſind dieſe Spiele, aus denen ſich allmählich das franzöſiſche Vaudeville und die franzöſiſche komiſche Oper entwickelt hat.

Ich habe die verſchiedenen Phaſen ihrer Vorgeſchichte*) etwas näher beleuchtet, weil dieſelben in anſchaulicher Weiſe erkennen laſſen, auf welche Abwege die künſtleriſche Production durch Privilegirung einzelner Künſtler und Kunſtinſtitute und durch polizeiliche Maßregelung getrieben wird und wie nachtheilig dies auf den Geſchmack des Publikums einwirkt.

So unkünſtleriſch dieſe neuen Spiele unzweifelhaft waren, ſo hatten ſie doch den Beifall des Publikums für ſich, daher ſie auch bald von den übrigen Theatern de la foire nachgeahmt wurden, von denen die bedeutendſten damals das des Dominique, Sohn des berühmten italieniſchen Komikers, das der Dame Baron, Tochter der Wittwe Maurice und Gattin des berühmten Schauſpielers Baron, das des Jean Baptiſte Conſtantini, der unter dem Namen Octavio ſpielte, und endlich das des Sieur de St. Edmé und ſeiner Gattin waren. Der Aufſchwung, den dieſe Theater nahmen, führte ihnen die beſten ſchauſpieleriſchen Talente und die noch hier und da im Lande zerſtreut lebenden Mitglieder des früheren italieniſchen Theaters zu, ſo daß ſie zum Theil wirklich ganz Ungewöhnliches leiſteten, wozu auch noch beitrug, daß ſich für dieſe Art Spiele gleichzeitig einige wirkliche poetiſche und muſikaliſche Talente zeigten.

Im Jahre 1713 ſchloß die Geſellſchaft der Wittwe Baron und

*) Die man ausführlich in Gebr. Parfait's Memoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, Paris 1743 nachleſen kann.

die des Ehepaares Edmé eine Uebereinkunft ab, unter wechſelſeitiger Rechnungablegung alle etwa erworbenen Vortheile mit einander zu theilen. Die Wittwe Baron trat hierauf in neue Unterhandlungen mit der Académie de Musique, welche ihr auch einige Freiheiten zugeſtand, die 1718 noch erweitert wurden. In dieſem Jahr eröffneten beide Geſellſchaften unter dem Titel der Nouvel opéra comique ihre Theater und die Spiele mit Ecriteaux wichen denen, welche aus lauter geſungenen Vaudevilles beſtanden, zwiſchen die man jedoch kurze Zeit ſpäter Dialoge in Proſa legte.

Das Vaudeville und die Charaktere der italieniſchen Maskenkomödie bildeten die Grundelemente dieſer neuen Spiele, in denen Rede, Geſang und Tanz mit einander wechſelten und die ſich, um der Phantaſie und dem Auge noch größeren Reiz zu bieten, hauptſächlich auf dem Gebiet des Wunderbaren bewegten, um aber auch die Verſtandeskräfte in angenehmer Weiſe zu beſchäftigen ſich der Satire und Parodie bemächtigt hatten. Die Parodie der heroiſchen Oper war eines der hauptſächlichſten Anziehungsmittel dieſer ſogenannten neuen komiſchen Oper.*) Ein anderes lag in der witzigen Verwendung der Vaudevillemelodien.

1717 ſuchte die Wittwe Baron das Privileg der komiſchen Oper ganz allein zu erwerben. Sie bot der Académie musicale eine jährliche Abfindungsſumme von 35000 Lire. Da ſie die Zahlungen derſelben aber nicht einhielt, ſo mußte ſie ſich doch wieder mit der Geſellſchaft Edmé verbinden. Dieſe Verhältniſſe führten im folgenden Jahre eine völlige Unterbrechung der Opéra comique herbei. Erſt 1721 trat ſie unter Lalauze aufs Neue ins Leben. In dieſem Jahr eröffneten auch die Italiener, die ſeit einiger Zeit wieder in der früheren Weiſe im Hôtel de Bourgogne ſpielten, ein beſonderes Theater de la foire de St. Laurent, welches beſtimmt war dieſer neuen komiſchen Oper Concurrenz zu machen. Le Grand war ihr hauptſächlichſter Dichter. Das Privileg der komiſchen Oper wechſelte

*) In Lajarte, Bibliothèque du Théâtre de l'opéra, welche ein Verzeichniß aller im Beſitze derſelben befindlichen muſikaliſchen Werke mit genauer Angabe des Tags und Orts der erſten Aufführung und die Beſetzung derſelben mit geſchichtlichen Notizen und Anecdoten enthält, finden ſich auch die zu jeder von ihnen erſchienenen Parodien mit angeführt, deren Zahl eine ganz erſtaunliche iſt. Siehe auch Parfait, Mémoires etc. in dem angefügten Cathalogue des opéras comiques.

jetzt unter den Besitzern der verschiedenen Théâtres de la foire und rief Streitigkeiten zwischen ihnen hervor. Einen besonderen Aufschwung nahm sie unter der Leitung des Sieur Pontou, welcher ihr 14 Jahre, von 1728—1742, ununterbrochen vorstand, doch hielt sie bis zum Erscheinen der Serva padrona in Paris ihren früheren Charakter mit nur geringen Variationen fest.

Die Dichter Fuselier, Lesage und d'Orneval, sowie der Musiker Gillier hatten ihr die eigenthümliche Gestalt gegeben. Sie schrieben sogar noch Stücke à écriteaux. Später traten verschiedene andere Dichter und Componisten hinzu. Von ersteren sind die bedeutendsten Piron, Panard und Favart.

Obschon Gillier das musikalische Factotum der Opéra comique, wie Dumoulin das ihres Ballets war, (Lesage behauptet sogar, daß man ihm die besten der Vaudevilles zu verdanken hatte, welche seit vierzig Jahren durch Europa verbreitet gewesen seien) so ist doch noch eine ganze Reihe andrer Componisten für sie thätig gewesen, unter denen sich sogar derjenige, welcher der heroischen französischen Oper einen neuen Aufschwung zu geben berufen war, findet.

Jean Philippe Rameau (geb. 25. Sept. 1683 zu Dijon gest. 1764 als königlicher Kapellmeister) scheint sich seit 1721 in Paris niedergelassen zu haben, wo er sich als Organist am Jesuitencollegium den Ruf eines der ersten Orgelspieler erwarb. Nicht minder bedeutend war er als Violinist. Ein in die Tiefe dringender Denker gehört er durch seinen Traité de l'harmonie (Paris 1722) auch zu den Begründern der Theorie der Harmonie der Musik. „In der Kunst, das Orchester zu behandeln — heißt es bei Jahn,*) — ist in ihm nicht allein gegen Lully ein Fortschritt, sondern auch der italienischen Oper gegenüber eine Ueberlegenheit zu erkennen." Er war der Erste, welcher jedem Instrument eine besondere Rolle in der Bewegung und im symphonischen Zusammenwirken des Orchesters ertheilte. Im Uebrigen war seine Musik nur eine geistvolle Weiterentwickelung der Lully'schen, auf die er den Fortschritt der italienischen Musik, soweit er sie kannte, immer aber in ganz selbständiger Weise anwendete und die Accentuation und Rhythmik erweiterte und vertiefte. Von vielen seiner Zeitgenossen ward dies jedoch als eine Neuerung aufgefaßt, gegen

*) A. a. O. II. S. 197.

welche man die Tradition der Lully'schen Oper vertheidigen zu sollen glaubte. Rameau hatte auf Veranlassung seines Landsmanns Alexis Piron zuerst auf dem Theater de la foire von Monnet, welcher das Privileg der komischen Oper damals besaß und bei dem er eine Zeitlang Dirigent gewesen zu sein scheint, mit den Opern La Rose, L'enrôlement d'Arléquin, L'endriaque etc. debütirt, von denen einzelnes in seiner Nouvelle suite de pièces de clavecin (1731) und in Les Indes galantes erhalten geblieben sein dürfte. Ohne die Protektion des reichen Finanziers De la Popelinière würde er weder einen namhaften Dichter, noch seine Oper Aufnahme in das Repertoire der Académie de Musique gefunden haben. La Motte lehnte es ab, ihm eine Oper zu schreiben und der Abbé Pelegrin wurde nur durch eine Abschlagszahlung von 500 Livres auf den Erfolg dazu bewogen. Rameau's erste Oper Hippolyte et Aricie (1733) hatte zwar einen entschiedenen Erfolg, erfuhr aber doch große Anfechtungen. Doch bildete sich für ihn rasch eine Partei, die unter den Eindrücken seiner Indes galantes, seiner Fêtes de Hébé und seines Meisterwerkes Castor et Pollux, (berühmt ist die Arie Tristes apprêts etc. und das Menuett Dans ces doux asiles etc.) immer mehr anwuchs. Doch fehlte es auch nicht an Gegnern, zu denen Rousseau und Grimm gehörten, obschon letzterer unter dem ersten Eindrucke an Gottsched geschrieben hatte: „Mr. Rameau wird von allen Kennern für einen der größten Tonkünstler die jemals gewesen, gehalten und mit Recht." Chouquet glaubt, daß die Musik Lully's sich nicht mehr gegen Rameau würde haben behaupten können, wenn dieser eine größere Einsicht in das Dramatische bei der Textwahl gezeigt hätte.

Der Streit zwischen den Lullisten und Ramisten wurde durch eine Erscheinung in den Hintergrund geschoben, welche die ganze französische Oper für einige Zeit in Schatten stellte. Im Jahre 1752 kam nach langer Unterbrechung auf den Ruf der Académie de Musique zum ersten Mal sogar selbst wieder eine Gesellschaft italienischer Sänger nach Paris, welche die italienische komische Oper in Aufnahme brachte und besonders mit der Serva Padrona des Pergolese einen ungeheuren Erfolg errang.*) Ein Ruf des Entzückens aller derer ertönte, die wie Rousseau der „trainantes et ennuyeuses lamentations" des

*) Schon früher hatte die Riccobonische Gesellschaft den Versuch gemacht, die italienische komische Oper einzuführen. Insbesondere wurde von ihr auch

Repertoires der Académie muſikale müde waren. Die tonangebenden Lulliſten und Ramiſten vereinigten ſich dieſer ihnen gleichmäßig drohenden Gefahr gegenüber in dem Coin du Roi (dem Platze unter der königlichen Loge), die enragirteſten Enthuſiaſten der italieniſchen Oper in dem Coin de la Reine. Das Theater wurde zur Arena. Es brach jener Kampf aus, der in der Geſchichte der franzöſiſchen Oper la guerre des bouffons genannt worden iſt. Grimm in ſeinem Petit prophète de Boehmischbroda (1753), Rouſſeau in ſeiner Lettre sur la musique française, Diderot in ſeinem Neveu de Rameau, Holbach und andre Academiker, die ſich durch Rameau's Angriffe auf die Academie (in ſeinen Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe 1754) beleidigt fühlten, traten mit größter Entſchiedenheit gegen die franzöſiſche für die italieniſche Oper ein — ja ſelbſt der neidloſe, freidenkende Rameau bekannte: „Wenn ich dreißig Jahre jünger wäre, ſo würde ich nach Italien gehen und Pergoleſe mein Vorbild werden. Ich würde meine Harmonie dieſer Wahrheit des declamatoriſchen Ausdrucks dienſtbar machen, welche der einzige Führer des Muſikers ſein ſollte. Wenn man jedoch ſchon mehr als 60 Jahre zählt, ſo fühlt man, daß man bleiben muß, was man geworden."*)

Ein ähnliches Gefühl hatten ohne Zweifel verſchiedene der jüngeren Muſiker. Das Beiſpiel der Italiener, der Kampf, der ſich um ihre Muſik entſpann, waren für die Entwicklung der franzöſiſchen Oper nicht verloren. Schon vom Jahre 1753 an traten im Theater Monnet, die erſten Früchte dieſer wohlthätigen Einwirkung in den Texten Favart's und Badé's und in den Compoſitionen der d'Auvergne, Larouette und Duni, unterſtützt von dem berühmten Choreographen Noverre, hervor. Auch Rouſſeau's Devin du village, der einen ſo großen Erfolg hatte, und über welchen noch Gluck gegen Salieri äußerte: „Wir würden es anders gemacht, aber Unrecht gehabt haben", wurde ſchon 1753 zum erſten Male (in Fontainebleau) gegeben. Er war keineswegs, wie man ihm vor-

---

die Serva padrona ſchon 1646 mit Beifall gegeben. Jetzt aber traten die Wirkungen beſſerer Stimmen (Manelli und Anna Tonelli) und die Bravour der italieniſchen Geſangsſchule dazu.

*) Einen ſehr ſchätzenswerthen Aufſchluß über die Verhältniſſe dieſer Periode geben die Mémoires de Jean Monnet.

warf, nichts als eine verblaßte Nachahmung der italieniſchen Intermedien. Es pulſirte warmes franzöſiſches Leben darin. — So entwickelte ſich denn unter dem Einfluß der Italiener, unter den Händen begabter, von einem ganz neuen Geiſte erfüllter Dichter und Muſiker in kurzem eine neue franzöſiſche Oper, welche nicht nur die ältere des Lully, Campra und Rameau, ſondern auch die italieniſche zuletzt faſt überwuchs. Im Jahre 1762 vereinigte ſich die Opéra comique mit der Comédie italienne, die ſchon ſeit länger nur dieſen Namen trug. Sie hatte nämlich die pièces à ariettes (ohne Muſikbegleitung) aufgenommen, die ſich allmählich zur Oper entwickelt hatten. Von Italienern hatte ſie damals nur noch Calalto, Carlin und Camerani zu Mitgliedern, daneben glänzte Caillou, Melle Favart und Melle Vilette. Von der Opéra comique traten hinzu Claivar, Laruette, Trial, Michu, Melle Lefèvre und Melle Gautier. Was dieſe Geſellſchaft in den Compoſitionen d'Auvergne's, Laruett's, Duni's leiſtete, zu denen ſpäter Monſigny, Goſſec, Philidor, Dalayrac, Gretry und Dichter wie Sedaine, Anſeaume und Marmontel noch geſellten, würde die Académie de Muſique bald völlig in Schatten geſtellt haben, wenn ſie nicht einzelne dieſer Talente zu ſich herübergezogen, über zum Theil bedeutendere Darſtellungskräfte,*) beſonders im Ballet, das ſie damals beſonders pflegte, verfügt und endlich in Gluck einen Componiſten gewonnen hätte, welcher die heroiſche Oper in dem von Lully und Rameau angebahnten Stile auf ihren Gipfel erhob. Gretry hatte die komiſche Oper aber inzwiſchen zu einer Höhe gebracht, daß Chouquet ſagen konnte, er habe hierdurch die Triumphe des Schöpfers der Iphigénie und des Orphée vorbereitet. Auch haben die genannten Componiſten den Franzoſen in der That ihre nationale Oper geſchaffen, die ſich nicht ſowohl von der tragiſchen Oper, als von der komiſchen Oper aus entwickelt, durch die Aufnahme ernſterer Empfindungselemente allmählich eine immer größere Vertiefung gewonnen und ſich auf dieſe Weiſe unter Wechſelwirkung mit der Rameau-Gluck'ſchen Oper zum Theil wieder zur tragiſchen Oper erweitert hat. Was man an dieſer neueſten tragiſchen Oper national nennen kann,

*) Zu den bedeutendſten Darſtellern der Rameau'ſchen Epoche gehören, was den Geſang betrifft, Jelyotte, Tribou, de Chaſſé, l'Arrivey, le Gros und die Melles Enemans, Fel, Antier, Jacques, l'Arrivey, Sophie Arnould.

hat seine besten Kräfte aus der komischen Oper gezogen, die ihren Gipfel in Boieldieu und in Auber erreichte, in deren Werken sie jene reizende Mischung französischer Heiterkeit, französischen Esprits und Sentiments, mit einem Anflug von romantischer Ritterlichkeit gewann, zu der schon Gretry und Dalayrac den Grund gelegt hatten.*) Was von der Lully-Rameau'schen, durch Gluck auf den Gipfel gehobenen Oper in der neuesten französischen großen Oper noch übrig geblieben, hat wenig mehr als ein formales Interesse. Es bezieht sich, wie Jahn sagt, hauptsächlich auf das Gerüst und den Zuschnitt, auf gewisse Wendungen in der Melodiebewegung und in der rhythmischen und harmonischen Behandlung.

Christoph Willibald Gluck,**) am 2. Juli 1724 auf der Lobkowitz'schen Herrschaft Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz geboren, 15. November 1787 zu Wien gestorben, hatte in Prag unter dem Einfluß der Italiener seine ersten musikalischen Studien gemacht, die er dann in Mailand unter Battista Samartini erweiterte und vervollständigte. Seine ersten Opern (von 1741 an) standen noch ganz unter der Einwirkung italienischer Vorbilder. Nach seiner Uebersiedelung nach Wien nahm sein Geist aber einen selbständigeren Flug. Er fing an, tiefer über die Natur und die Gesetze der dramatischen Musik nachzudenken, wovon das Ergebniß in dem Widmungsschreiben zu seiner Alceste (1769) niedergelegt ist. Wahrheit und einfache Größe galten ihm für die wahren Ziele der Kunst, als erstes Gesetz des

*) 1783 übersiedelte die Comédie italienne (diesen Namen behielt die Opéra comique jetzt noch bei) in ihr neues Theater. Erst 1793 verwandelte sich dieser Titel in den der Opéra comique nationale. 1801 vereinigte sie sich mit der im Jahre 1791 hervorgetretenen Concurrenzgesellschaft des Feydeau, die sie in den damals üblichen patriotischen Gesängen überflügelt hatte. Sie bestand hiernach aus folgenden Mitgliedern Elleviau, Martin, Juliet, Solié, Gavoudon, Moreau, Lesage und den Damen St. Aubin, Le Sage, Gontier, Gavoudon, Dugazon und Desbrosses. Das Theater Feydeau war durch die Decretirung der Theaterfreiheit hervorgerufen worden und wurde nach der Straße, auf welcher es lag, benannt. Es trug ganz wesentlich zur Entwicklung und Blüthe der Oper bei. Lesueur, Kreutzer, Cherubini, Berton, Steybelt, Méhul ließen hier verschiedene ihrer Werke aufführen. Auch ein leichteres Genre kam hier wieder in Aufnahme, die comédies à ariettes.

**) Marx, Gluck und die Oper, Berlin 1863. — Jahn, Mozart ꝛc. II. S. 218. — Chouquet, a. a. O. p. 152.

dramatiſchen Muſikers aber: die Unterordnung der Muſik unter die Dichtung, wobei ſie in jedem Momente das der Situation Gemäße auszudrücken und allen überflüſſigen Schmuck, alles Neue, was nicht hierzu dient, zu verſchmähen habe. Gluck's Anſichten ſtimmten in vieler Beziehung mit den in Frankreich zur Herrſchaft gekommenen muſikaliſchen Theorien, die er ohne Zweifel auch kannte, zuſammen; daher ihm der franzöſiſche Geſandtſchaftsſecretär de Rollet, der ihm auch den Text zu ſeiner Iphigenia in Aulis nach Racine ſchrieb, rathen konnte, den Erfolg, den er in Deutſchland noch immer vermißte, in Paris zu ſuchen, da ſeine Opernreform im Grunde doch nur einr Weiterentwicklung der franzöſiſchen Oper ſei.

Ohne den Schutz der Königin Marie Antoinette, ſeiner früheren Schülerin, ohne den Einfluß de Rollets auf die Pariſer Preſſe, die für ihn Stimmung zu machen ſuchte und ohne den Umſtand, daß ſein Talent und Genie ſich der durch die Opéra comique bedrohten Académie de Muſique dringend empfahl, würde er wohl kaum den beiſpielloſen Erfolg gehabt haben, den er, zwar nicht ohne Kämpfe, errang. So aber rief ſein Erſcheinen eine muſikaliſche Revolution hervor, deren Intereſſe längere Zeit jedes andere verſchlang.*)

In der Reform des Tanzes war ihm, nachdem ſchon Lully dem Ballet durch Einführung der Tänzerinnen (1681 Le triomphe de l'amour) ein neues Intereſſe zugeführt und einen neuen Aufſchwung gegeben hatte, Jean George Noverre (geboren 1727, geſtorben 1810) zwar vorausgegangen. Auch er verlangte, daß das Ballet der Oper mit der Handlung in engſter Verbindung zu ſtehen habe, ja, daß das Ballet auch ſelbſt Handlung beſitzen müſſe, da deſſen Aufgabe ja nur der charakteriſtiſche, ſchöne Ausdruck einer ſolchen nach dem Vorbild der Natur ſei.

Das Gluck'ſche Compoſitions- und Darſtellungsprincip begegnet in der Ausführung einer Schwierigkeit, welche ſchon Rameau gefährlich wurde. Es ſetzt vorzügliche, und zwar im dramatiſchen Sinne

*) Depuis quinze jours — heißt es im April 1774 bei Grimm (Correspond. littér. VII. p. 320.) — on ne rêve plus à Paris que musique. C'est le sujet de toutes nos disputes, de toutes nos conversations, l'âme de tous nos soupers et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéresser à autre chose. Est-il besoin de dire encore que c'est l'Iphigénie de Mr. le chevalier Gluck qui cause toute cette grande fermentation?

vorzügliche, Texte voraus. Auch er war in der Wahl derselben nicht immer glücklich. Was aber seine Werke dieser Periode vor denen fast aller anderen dramatischen Musiker auszeichnet, ist, wie Jahn es ausgedrückt hat, die tiefe Empfindung für alles Große. Sie hat ihn zu dem Schöpfer eines erhabenen dramatischen Styls gemacht, in dem er ganz einzig dasteht.

Die Franzosen haben einen gewissen Anspruch auf Gluck erhoben, theils weil ihnen das große Verdienst gebührt, seine Größe erkannt und zur Anerkennung gebracht zu haben, theils weil er durch seine musikalischen Principien der Lully-Rameau'schen Schule verwandt war. Zu dieser selbst gehört Gluck aber nicht. Er ist eine ganz originelle und dabei deutsche Natur. Daher auch die nähere Würdigung seiner Bedeutung, soweit sie überhaupt in diese Darstellung gehört, erst bei der Entwicklung des deutschen Dramas Platz finden kann.

Der Abbé Arnaud und Suard traten sofort, etwas später der überwundene Rousseau, enthusiastisch für Gluck bei ihren Landsleuten ein. Die Gegner kamen aus dem Lager der Italiener sowohl, wie aus dem der Lullysten und Ramisten. Die Führer der ersteren waren Marmontel und La Harpe; zu ihnen hielt sich auch Grimm. Sie setzten, um Gluck aus dem Felde zu schlagen, mit Hilfe des neapolitanischen Gesandten Caraccioli, die Berufung des damals berühmtesten italienischen Operncomponisten, Piccini, durch. Gluck hatte mit seiner Iphigenia in Aulis, mit seinem Orpheus, seiner Armide, das anfangs widerstrebende Publikum zuletzt unwiderstehlich mit sich fortgerissen, jetzt errang auch Piccini mit seinem Rolando gleichen Erfolg. Der Kampf sollte durch die gleichzeitig von beiden Componisten componirte Iphigenia in Tauris entschieden werden. Der Sieg war für Gluck. Ich konnte auf Piccini's würdiges Verhalten dabei früher schon hinweisen. Es zeigte sich auch wieder bei der Nachricht von Glucks im Jahre 1789 zu Wien, wohin er 1779 zurückgekehrt war, erfolgendem Tode. Piccini, der bis 1792 in Paris blieb und noch manche Triumphe hier feierte, forderte zu einer Subscription auf, „nicht um den Todten — wie es bei ihm heißt — ein Denkmal zu setzen, sondern um zu seinen Ehren ein jährlich an seinem Todestage zu gebendes Concert zu stiften, in dem nur Compositionen des Dahingeschiedenen aufgeführt werden sollten, damit der Geist und Vortrag seiner Werke den Jahrhunderten überliefert würden, die demjenigen

folgen, welches die Meiſterſtücke habe entſtehen ſehen und um ein Vorbild des Stils und der Entwicklung der dramatiſchen Muſik vor den jungen Künſtlern aufzurichten, die ſich dieſer Muſikgattung widmen würden."

Man hat viel von den Schülern Gluck's geſprochen; in dem, worin ſeine Größe beſtand, hat ihn aber keiner von ihnen erreicht, am meiſten noch Cherubini. Gewiß iſt es ein ernſterer, tieferer Ton, den Méhul angeſchlagen, von der Stilgröße Glucks zeigen aber ſeine Werke nur wenig. Auch er, wie alle franzöſiſchen Tonſetzer, die, wie Auber, Herold, neben und nach ihm die heroiſche Oper pflegten, hat noch gewiſſe Berührungen mit dem Geiſte der komiſchen Oper. Ueberhaupt aber hatte die franzöſiſche heroiſche Oper nach Gluck's Weggang noch lange mit der italieniſchen Oper zu kämpfen. Die Namen Sacchini, Spontini, Roſſini, Bellini, Donizetti und Verdi bezeichnen ebenſoviele Siege der italieniſchen Oper, die ſich ſchon lange neben der großen franzöſiſchen Oper*) ein eigenes Theater in Paris gegründet hatte und immer über die vorzüglichſten Geſangskräfte verfügte. Nur der deutſche Meyerbeer hat über ſie einen nachhaltigen Triumph zu verzeichnen gehabt, während Halévy, Ambroiſe Thomas und Charles Gounod ihren Erfolgen nur

*) Nach dem Brande des Palais Royal wurde die Académie de Muſique in die Salle à machines der Tuillerien verwieſen. Que cette nouvelle salle est sourde! ſagte einer im Publikum. Elle est bien heureuse, erwiderte ihm ſein Nachbar, der ſchlagfertige Abbé Galiani. Das Theater des Palais Royal wurde zwar wieder hergeſtellt und 1770 bezogen, brannte aber 1781 aufs Neue ab. Die Académie wurde nun in den Saal der Menus Plaiſirs du Roi und kurze Zeit ſpäter in das inzwiſchen hergeſtellte Theater der Porte St. Martin überführt (1781). 1794 überſiedelte ſie in das Théâtre national und nahm den Titel Opéra national ſowie etwas ſpäter den des Théâtre de la Republique et des Arts an, der ſich unter dem Kaiſerreich in den der Académie impériale de musique und nach deſſen Ende in den der Académie royale de musique verwandelte. Die Ermordung des Herzogs von Berry in ihren Räumen, veranlaßte einen neuen Umzug in den Saal Favart, bis das von Debret gebaute Theater in der Rue Pelletier und neuerdings der von Garnier aufgeführte Prachtbau das Domicil der franzöſiſchen großen Oper wurde, und 1848 den Namen des Théâtre de la Nation, unter Napoleon III. den des Théâtre impérial de l'Opéra und ſeit 1870 den des Théâtre nationale de l'Opéra erhielt. Als Sänger traten bei der Académie de musique in der Gluck'ſchen Periode hinzu: Melles Roſalie Levaſſeur, St. Huberti, Maillard, Gavaudon, Laguerre, Dozon, ſowie die Herren Moreau, Lainé, Chéron,

nothdürftig das Gleichgewicht zu halten vermochten. Doch auch die komiſche Oper ſank nach Auber und Adam allmählich immer tiefer herab. Als Dichter ragten im 19. Jahrhundert Jouy, Hoffmann, Planard, Aumer, Deschamps, Germain Delavigne, St. Georges Mellesville und beſonders Scribe hervor.

Die Tragödie im 18. Jahrhundert bis zur franzöſiſchen Revolution.

Umſchwung der Zeit. — Erſte Proteſte gegen den Academismus der Bühne. — Perrault's Kampf gegen die Alten. — Houdard de la Motte. — Crébillon. — Voltaire. — Charakter der Zeit unter der Regentſchaft. — Einfluß derſelben auf Voltaire's Charakter. — Deſſen Jugendgeſchichte. — Oedipe. — Verbannung nach England. — Einfluß des engliſchen Geiſtes auf ihn. — Voltaire's dramaturgiſche Anſichten; ſein Verhältniß zu Shakeſpeare. — Zaire. — La Mort de Céſar; Voltaire der Vertheidiger Shakeſpeare's; Abſchwächung ſeines Enthuſiasmus für dieſen. — Mahomet. — Merope. — Verhältniß zu Crébillon. — Le Kain und die Théatres de Cabinet. — Voltaire's Ueberſiedelung an den Hof Friedrichs des Großen. — Voltaire im Exil. — Kampf mit der Genfer Orthodoxie und Rouſſeau über das Theater. — Theatraliſches Leben bei Voltaire. — L'Ecoſſaiſe. — Tancrède. — Bruch mit Mad. de Pompadour. — Adoption von Melle Corneille. — Die Ausgabe der Corneille'ſchen Werke. — Die Ueberſetzung des Shakeſpeare'ſchen Julius Cäſar. — Voltaire als Gegner Shakeſpeare's. — Irène. — Voltaire in Paris. — Seine Triumphe. — Sein Tod. — Sein Begräbniß und die Ueberführung ſeiner Leiche nach Paris. — Voltaire's Bedeutung als dramatiſcher Dichter. — Chateaubrun. — Piron. — Pompignan. — Marmontel. — Dorat. — Saurin. — Du Belloy. — Le Mierre. — La Harpe. — Ducis.

Buckle hat es mit Recht als ein Verdienſt Richelieu's bezeichnet, den Geiſt religiöſer Duldung ſo viel als möglich feſtgehalten zu haben. Mazarin und anfänglich auch Ludwig XIV. ſind dieſer Anſchauung treu geblieben. Wenn Richelieu ſich ſogar gelegentlich mit proteſtan-

---

Rouſſeau, L'Arrivée, Le Gros, Chardini, Lays; in der Revolutions- und Kaiſerzeit: Delles Rouſſelois, Chéron, Branchu, Henry, Sophie Cruvelli, Poinſot, Albert, Armand, ſowie die Herren Dérivis, Nourrit, Bertin, Roland, Laforêt, Lavigne; bis zur Julirevolution, Delles Greſſari, Cinti, Dabadie, Mori, ſowie die Herren

tiſchen Fürſten gegen katholiſche alliirte, ſo verband ſich Mazarin mit dem republikaniſch-puritaniſchen Cromwell, ſo ſuchte Ludwig XIV. die Macht der katholiſchen Geiſtlichkeit auf alle Art zu beſchränken, ſo zog er Anfangs gerade ſolche Männer zu ſich heran, welche die neuen Anſchauungen, den Geiſt der neuen rationellen Methode auf Verwaltung und Regierungskunſt anwendeten.

Wenn dieſe Duldſamkeit die großen Geiſter auch nicht ins Leben rief, welche damals auf den verſchiedenſten Gebieten der Kunſt und des Wiſſens in Frankreich hervortraten, ſo hat ſie doch zu der freieren, kühneren Entwicklung, welche ſie nahmen, weſentlich beigetragen und den von ihnen ausgehenden Wirkungen eine größere Verbreitung gegeben.

Andrerſeits — und dies hat Buckle zu wenig ins Auge gefaßt — war aber Richelieu auch wieder derjenige, welcher die Centraliſation des geiſtigen Lebens und aller Kräfte zur Stärkung der königlichen Gewalt in einem ſolchen Umfange herbeiführte und auch hierin von Mazarin nachgeahmt wurde, daß Ludwig XIV., die Erbſchaft dieſer großen Männer antretend, deren Einheitsbeſtrebungen in ſeiner Perſon nur noch zum Abſchluß zu bringen brauchte. Dies mußte jenem Geiſte der Duldung aber in einer Weiſe entgegenwirken, die eine Abſchwächung deſſelben nothwendig zur Folge hatte und endlich zur völligen Unterdrückung deſſelben führte.

Denn unmöglich konnte man in einem Staatsweſen, welches in Allem auf Einheit in der Perſon des Monarchen zurückgeführt werden ſollte, ſo wichtige Gebiete, wie es die der Religion und des Glaubens waren, auf die Dauer der Parteiung, welche die Verſchiedenheit der Anſichten hier hervorrief, frei überlaſſen. War die Duldung der Gegenſätze von Katholicismus, Proteſtantismus und Janſenismus in den Augen der Staatsmänner doch immer nur als ein Mittel erſchienen, die Macht und den Einfluß der römiſchen Kirche im Staate zu brechen. Daher man ſich jene Duldung auch nie als eine zu weitgehende denken muß. Die Janſeniſten waren

---

Dabadie, Maſſol, Dupont, Levaſſeur, Lafont. Bis 1848, Dᵉˡˡᵉˢ Falcon, Damoreau, Dorus-Gras, Stoltz, Nau, ſowie die Herren Duprez, Marié, Bouché, Barroilhet; bis 1870, Mᵉˡˡᵉˢ Viardot, Laborde, Alboni, Maſſon, La Grua, Boſio, Tedesco, Gueymard, Marie Sax, Chriſtine Nilſon, Carvalho, ſowie die Herren Roger, Chapuis, Morelle, Obin, Gueymard, Faurre.

nicht minder strenggläubig, als die katholischen Kirchenlehrer, ja selbst die Philosophen suchten sich damals noch ganz mit der Kirche zu stellen, und doch würde Descartes seine Werke kaum alle in Frankreich zu schreiben gewagt haben. Schon 1629 war er nach Holland gegangen, 1649 folgte er einer Einladung der Königin von Schweden, wo er im nächsten Jahre schon starb, 1669 untersagte Ludwig XIV. die diesem Philosophen zugedachte öffentliche Gedächtnißrede und nur kurze Zeit später wurde durch die Universität von Paris ein Verbot seiner Lehre erlassen.

Doch ist es wieder zu weitgehend, wenn Buckle behauptet, Frankreich habe während der ersten 60 Jahre nach dem Tode des Descartes auch nicht einen Mann besessen, der selbständig zu denken gewagt habe. Gassendi, den wir als Lehrer Molière's, Chapelle's und Cyrano's de Bergerac kennen lernten, starb zwar nur 5 Jahre später als Descartes, aber seine Lehre, seine Ansichten und Gedanken lebten in seinen Schülern doch fort. In ihm aber sehen wir nicht nur einen Erneuerer der atomistischen Lehre des Epikur, sondern auch einen Geistesverwandten von Hobbes, mit dem er befreundet war, und einen der ersten Vertreter sensualistischer Ansichten. Doch auch Bayle lehrte bis 1681 unbeanstandet in Frankreich und Männern, wie Mallebranche, La Bruyère, Fénelon, Lemontoy, Boisguilbert, Evremond, wird man selbständiges Denken nicht absprechen dürfen, obschon eingeräumt werden muß, daß sie nur so lange unangegriffen blieben, als sie zugleich für Religion und kirchlichen Glauben eintraten. In der zweiten Hälfte der Regierung Ludwigs XIV. brach sich dann allerdings eine Reaction Bahn, die jede freisinnigere Aussprache mit Verfolgung bedrohte.

Ludwig XIV., von der Natur sowohl körperlich, wie geistig in außergewöhnlicher Weise begabt, vom Glück anfangs in allen seinen Unternehmungen begünstigt, das Herz vom Glauben an die Göttlichkeit seines Berufs, von Machtgefühl und von heftiger Ruhmbegierde geschwellt, suchte diesen Ruhm zunächst vorzugsweise in der Größe der Nation, der Kraft des Staats, dem Wohlstande seines Volkes, dem Glanze der Künste und Wissenschaften, der Blüthe der Industrie und Bodencultur. Kein Wunder, daß er nicht nur auf seine Umgebung, die er durch eine ihm gleichsam angeborene und sorgfältig ausgebildete Würde, in einer ehrfurchtsvollen Entfernung von sich zu

halten verstand, sondern auch auf die Nation eine fascinirende Wirkung ausübte, so daß diese, den Glauben an seine göttliche Einsetzung theilte, in ihm die Seele, den Inbegriff des ganzen Staatswesens sah, in seinem Ruhm und Glanze sich sonnte und im Gefühl des Wohlstands und der Sicherheit das Joch der Bevormundung, das er ihr auferlegte, nicht drückend empfand, sondern darin einen goldenen Ehrenschmuck sah. Der Glaube an seine Unfehlbarkeit war ein so großer, daß sie lange die schwersten Lasten willig ertrug und sich von den Gefahren des verhängnißvollen Weges nicht überzeugen konnte, welchen der ruhmberauschte König beschritt.

Das Gefühl, der unbeschränkte Herrscher eines blühenden Landes zu sein, vermochte ihn nur zu bald nicht mehr voll zu befriedigen. Die Bewunderung Europa's genügte seinem stolzen Herzen nicht mehr, es sollte ihm auch noch tributpflichtig werden. Er wollte sein Reich zu einem Weltreiche erweitern. Wie aber der Glanz seines Hofs allmählich verderblich für die Sitten der höheren Kreise der Hauptstadt, für Kunst und Wissenschaft wurde, so wurden die fortgesetzten Kriege es auch für den Wohlstand der Unterthanen. Sie entzogen der Industrie die rüstigsten Hände, sie entvölkerten die Nation, sie verbreiteten Jammer, Unglück und Krankheiten in ihren Wohnungen, und erschöpften allmählich die Steuerkraft des einst blühenden Landes. Der Friede von Nymwegen (1678) hatte Ludwig XIV. auf eine Machthöhe gestellt, welche es ihm nicht mehr nöthig erscheinen ließ, die Rechte Andrer zu achten. Die Zeit schien gekommen, um auch noch die letzte Macht, die sich im Staate neben ihm regte, die Macht der Kirche völlig zu brechen. Die nationalen Concile, die er berief, hoben alle ihr noch zustehenden Vorrechte auf. Wie hätte man da den Protestantismus wohl schonen sollen, dessen Unterdrückung der also geschädigten römischen Kirche einen gewissen Ersatz bot! Wozu noch bedurfte man seiner, da man sich diese nun ganz unterworfen sah? Der Einheitsgedanke des Staats verlangte auch Einheit des Glaubens. Schon länger hatte man die Protestanten durch allerlei Bedrückungen zum Uebertritt zur katholischen Kirche zu bestimmen gesucht und den Rückfall mit peinlichen Strafen belegt. Jetzt aber begann man, einzelnen Orten das Recht der freien Religionsübung ganz zu entziehen. 1684 führte man die berüchtigten Dragonaden ein und ein Jahr später wurde das Edict von Nantes wieder aufgehoben, was den betrieb-

samsten Theil der Bevölkerung zur Auswanderung nach Holland, Deutschland und England nöthigte. Hierin sowohl, wie in den Verfolgungen, denen die Jansenisten jetzt ausgesetzt waren, die Ludwig dem XIV. wegen ihrer rigoristischen Sittenstrenge sehr unbequem wurden, weil ihre Vorschriften und Lehren fast ebensoviele Verurtheilungen seines Hofes und seines Privatlebens waren, läßt sich der Einfluß erkennen, welchen die katholische Geistlichkeit sich trotz jener Concessionen wieder verschafft hatte und der in dem Maße wuchs, als sie sich der frommen und frömmelnden Frau von Maintenon zu bemächtigen wußte. Die religiöse Heuchelei wurde zu einer Sache der Weltklugheit, die affektirte Decenz zu einer Sache des guten Tons und der Mode und beide zur Maske und zum Deckmantel jener Sittenlosigkeit, jener Frivolität, jenes spottsüchtigen Unglaubens, die unter der Regentschaft so schamlos hervortreten sollten.

Wohl erhoben sich einzelne Warnungsstimmen. Fenelon, der Erzieher des Duc de Bourbon, hielt in seinen Aventures de Télémaque sowohl seinem Schüler, wie der Zeit den warnenden Spiegel vor. Er gab in seinen Directions pour la Conscience d'un Roi, dem ersteren Rathschläge, die einer Verurtheilung der Regierung Ludwigs XIV. fast gleichkamen. Fontenelle trat für die Wahrheit im Leben, St. Evremond für die christliche Sittenlehre, Vauban und Boisguillebert für eine Reform des Finanz- und Steuerwesens ein.

Diese Opposition gegen die Unfehlbarkeit des bisherigen Régimes konnte nicht ohne allen Einfluß auf das Gebiet der Dichtung bleiben. Auch hier erhoben sich Proteste gegen die herrschenden Vorurtheile, gegen den auch hier seine Tyrannei ausübenden Autoritätsglauben. Er betraf hier vor allem die von den Alten theils überlieferten, theils auch nur abgeleiteten Regeln. Schon früher hatten einige der größten Dichter, insbesondere Corneille und Molière, sich gelegentlich dawider aufgelehnt, den Widerstand aber nicht consequent fortgesetzt, sondern, vorzüglich der erste, sogar selbst wieder zur Befestigung jenes Autoritätsglaubens beigetragen. 1670 hatte der Akademiker und Lustspieldichter Desmarets sich zwar entschiedener gegen denselben hervorgewagt, war aber hiebei von Boileau zur Ordnung gerufen worden. Charles Perrault, welcher mit seinen Contes de ma mère de l'oye (1697) die Volksmärchen in die französische Literatur eingeführt hat, gab durch ein das poetische Zeitalter Ludwigs XIV. ver-

herrlichendes und dieſes über das claſſiſche Zeitalter der Alten ſetzendes Gedicht, welches er 1687 in der Academie vorlas, Anlaß zu einem heftigen Streit über den Vorrang der Alten und Neuen. Auch diesmal warf ſich Boileau vor allen andern zum Vertheidiger der erſteren auf, wobei er beſonders von Racine unterſtützt wurde. Dieſer Widerſpruch beſtimmte nun Perrault zu ſeinem, damals großes Aufſehen erregenden Werke, Parallèle des anciens et des modernes, welches inſofern von Wichtigkeit war, als ſich darin ein in der Poeſie nach eigenthümlicher Lebensauffaſſung verlangender Geiſt ankündigte, freilich in einer die wichtigſte Seite ſeines Gegenſtandes nur leiſe berührenden Weiſe. Es handelte ſich nämlich Perrault weniger darum, darzuthun, daß die eigenthümlichen Verhältniſſe einer jeden Zeit, die eigenthümliche Natur jedes Volkes, ihre beſonderen geiſtigen Bedürfniſſe, ihren beſondern Lebensinhalt und dieſe daher einen Anſpruch hatten, auf eine beſtimmte Eigenthümlichkeit der künſtleriſchen Formen und des künſtleriſchen Ausdrucks; ihm war es hauptſächlich nur um die Befriedigung des nationalen Selbſtgefühls, um die der franzöſiſchen Literatur ſo nachtheilig gewordene Selbſtverherrlichung zu thun, wenn es auch ſeinen Werken im Einzelnen gewiß nicht an ſehr richtigen und für jene Zeit ſehr fruchtbaren Bemerkungen fehlte. Boileau antwortete ihm mit ſeiner in einem gereizten perſönlichen Tone geſchriebenen Réflexion de Longin. Die Academie befand ſich in einer ſchwierigen Lage. Sie fühlte ſich durch das Lob, welches Perrault den Neuen zollte, ſelbſt mit geſchmeichelt, ſie wußte, daß dieſes bei Hofe ſich einer beifälligen Aufnahme zu erfreuen hatte, und konnte doch andrerſeits die von ihr zu Geſetzen erhobenen Grundſätze nicht aufgeben. Dazu kam, daß der leidenſchaftliche, faſt beleidigende Ton, welchen Boileau angeſchlagen hatte, nicht gerade günſtig von der ruhigen, wenn auch oberflächlichen Behandlungsweiſe des im perſönlichen Umgange liebenswürdigen Perrault abſtach.

Der Streit, obſchon endlich zur Ruhe gekommen, ſollte nicht ſchlafen und es war ein dramatiſcher Dichter, der ihn aufs Neue in Gang brachte.

Antoine Houdard de la Motte, am 17. Januar 1672 zu Paris geboren, ebendaſelbſt 1731 geſtorben, ſtudierte die Rechte, widmete ſich ſeinem Hang zum Theater nachgebend, aber bald der Schrift-

stellerei. Am Theater des Italiens betrat er mit einem Luſtſpiel: Les originaux, die Bühne, erlitt aber damit eine Niederlage. Er fühlte ſich hierdurch ſo gedemüthigt, daß er ſich dem geiſtlichen Stande zu widmen beſchloß, ſich jedoch bald eines Andern beſann und die dramatiſche Laufbahn wieder ergriff. Sein Talent ging aber nicht auf das Komiſche. Von ſeinen verſchiedenen Luſtſpielen haben nur Le magnifique und L'amant difficile einen ausdauernderen Erfolg erzielt. Sein dramatiſches Hauptwerk Inès de Castro (1723), von welchem behauptet wird, daß ſeit dem Cid kein anderes einen gleichen Erfolg hatte, liegt auf dem Gebiete der Tragödie. Es verdunkelte ſeine übrigen tragiſchen Dichtungen, Les Machabées, Romulus und Oedipe*), die ſeinen Ruf ſchon begründet hatten. 1719 war er in die Academie aufgenommen worden, nachdem lange vorher der Streit über den Vorzug der Alten und Neuen durch ihn wieder aufgelebt war. Er brach im Salon der Melle Lambert aus und La Motte ſah ſich in ſeiner Vertheidigung der Neuen von Fontenelle unterſtützt, der ſchon ein Parteigänger Perraults geweſen war. Von den neuen Lehrſätzen, welche er aufſtellte, war einer der wichtigſten der, daß der Vers und der Reim, beſonders für den dramatiſchen Autor, nur eine Feſſel ſei. La Motte ließ es ſich einfallen, dies im Télémaque an einem Beiſpiele darzuthun, und ſtellte der Ueberſetzung des Homer der Madame de Dacier eine Uebertragung entgegen (1714)**), in der die 24 Geſänge derſelben von ihm in 12 zuſammengezogen worden waren. Auf einer Vignette des Titelblatts erblickt man Mercur, wie er die Leier Homers in die Hände Lamotte's legt. Eine zweite Schrift: Le discours sur Homère ſollte dieſe Uebertragung nur rechtfertigen. So große Blößen Lamotte ſich durch dieſelbe gegeben hatte, ſo viele Anhänger erwarb er ſich wieder durch dieſe zweite Schrift. Die 63jährige Mad. Dacier war die erſte, welche ihm in ihren Considérations sur le cours de corruption (1714) offen entgegentrat, obſchon er ihr in ſeiner Ueberſetzung viel Schmeichelhaftes geſagt und auch ihrem Gatten ſich zu verbinden geſucht hatte. So leidenſchaftlich und verletzend ihr

*) Die Oeuvres complètes erſchienen Paris 1754 in 10 Bänden.

**) Die Jahreszahl beweiſt, daß Boileau diesmal nicht aus dem Grunde ſchwieg, den Niſard ihm unterlegt, welcher behauptet, daß La Motte dieſes Schweigen durch einige ihn verherrlichende Oden erkauft habe. Boileau war damals ein ſtiller Mann geworden, weil er bereits ſeit 1711 im Grabe lag.

Angriff auch war, so ließ sich die liebenswürdige Natur La Motte's nicht davon hinreißen. Er strebte vielmehr eine Aussöhnung an und unterwarf sich dem Schiedsspruche Fénélon's, welcher folgendermaßen lautete: „Ich glaube, daß man die Neueren nicht genug loben kann, welche sich anstrengen, die Alten zu übertreffen. Wie viel ein so edles Bestreben aber auch verspricht, so würde ich es doch für gefährlich halten, wenn man darin so weit ginge, die großen Vorbilder gering zu schätzen und aufhören wollte, sie zu studieren." In Bezug auf das Drama hat Lamotte in seinem Discours sur la tragédie verschiedene gute Bemerkungen gemacht, die aber nicht alle neu waren. Er verwirft die Exposition durch Erzählen; er empfiehlt die langen Reden durch lebendige Handlung zu ersetzen; er verwirft das Gesetz der Einheit von Zeit und von Ort, sowie die Vertrauten und Monologe. Leider hat er praktisch aber nur selten Gebrauch von dieser Einsicht gemacht. Obschon er den Vers für das Drama verwarf, hat er doch nur eine einzige seiner Tragödien, den Oedipe, in Prosa geschrieben. Dies Beispiel war aber nicht einmal glücklich.

Eine ungleich bedeutendere Rolle als tragischer Dichter, war Prosper Jolyot de Crébillon*) (geb. 13. Jan. 1674 zu Dijon, gest. 17. Juli 1762 zu Paris) zu spielen beschieden. Er begann seine Studien in seiner Vaterstadt bei den Jesuiten, worauf er das Collège Mazarin zu Paris bezog. Dem Wunsch seines Vaters entsprechend, trat er zwar in die advocatorische Praxis ein, sein Vorgesetzter, welcher seine Neigung für die Bühne bemerkte, soll ihn aber selbst, sich der schriftstellerischen Carrière zu widmen, empfohlen haben. Er debütirte 1705 mit der Tragödie Idomenée im Théâtre français und errang damit einen großen Triumph. Es folgten mit immer gleichem Succeß Atrée et Thyeste (1707), Elèctre (1709) und Rhadamiste et Zénobie (1711). Wogegen er mit seinem Xerxes (1714) und seiner Sémiramis (1717) zwei empfindliche Niederlagen erlitt. Diese Mißerfolge entmuthigten ihn so, daß er neun Jahre der Bühne völlig entsagte. Dazu trat noch häusliches Unglück. Er hatte den durch die Wahl seines Berufs schon schwer gekränkten Vater auch noch durch eine gegen dessen Willen abgeschlossene Heirath erzürnt,

*) Siehe La Harpe a. a. O. — Nisard, a. a. O. IV. S. 162. — Geoffroy, III. S. 295.

was seine Enterbung zur Folge hatte. Die Noth trieb ihn zu einem neuen Versuch mit der Bühne. Doch auch sein Pyrrhus fand keine günstige Aufnahme. Dies und der Tod seiner Gattin verdüsterte sein Gemüth und machte ihn menschenscheu. Grade jetzt aber sollte sich sein Geschick durch die Anstrengungen seiner Freunde aufhellen. Die Ernennung zum Mitgliede der Academie rief ihn aus seiner Vergessenheit wieder hervor. Seine Stücke wurden der Bühne zurückgewonnen. Auch erhielt er nur kurze Zeit später das Amt eines Censors. Es ist unrichtig, wenn man sagt, daß Crébillon's Ruhm nur ein künstlich gemachter gewesen sei, daß er ihn nur den Cabalen des Hofs und der Frau von Pompadour zu danken gehabt habe. Seine Erfolge lagen lange vor dieser Zeit. Hätten sich seine Stücke nicht selbst neben den Erfolgen Voltaire's behauptet, so würde dieser ihn weder zu bekämpfen nöthig gehabt haben, noch Ludwig XV. und Madame Pompadour daran haben denken können, sich seiner gegen Voltaire zu bedienen. Voltaire schätzte Crébillon anfänglich sehr hoch, doch glaubte er später, feindlich von ihm, als Censor, behandelt worden zu sein und von dieser Zeit an sah er in den Erfolgen desselben nichts als Beleidigungen und feindliche Angriffe. Erst diese Gereiztheit Voltaire's spielte seinen Feinden und Madame Pompadour, die diesem anfänglich ja gar nicht so feindlich gesinnt war, Waffen gegen sich in die Hand. Voltaire hatte, wie sich später noch zeigen wird, gegen Crébillon bereits seine Sémiramis ausgespielt, als dieser, der damals schon 72 Jahr alt war, den von Frau von Pompadour und noch weit mehr vom Könige favorisirten Catilina zur Aufführung brachte. Allerdings entwickelten sich hieraus Parteiungen, welche von Voltaire's Feinden aufs Schmählichste ausgebeutet wurden und Crébillon in eine bedauernswürdige Selbsttäuschung wiegten. Die Erfolge der letzten Stücke desselben: Catilina und Le triumvirat waren in der That nur gemachte, und dabei immer noch sehr mäßige, doch haben sie auch zu seinem Ruhme nichts beigetragen.

Die Crébillon unmittelbar vorausgehenden Tragiker, Campistron, La Grange Chancel, Duché Lafosse, standen fast ganz unter dem Einflusse Racine's, wie man in dem letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts nach Schluß der Novitäten überhaupt häufig nach Corneille und Racine verlangte. Da es den mittleren Talenten aber völlig unmöglich war, mit diesen zu wetteifern, so sannen sie, um Erfolge erzielen

zu können, auf neue Effecte. Crébillon bemächtigte sich hierzu des Schrecklichen. Das Auskunftsmittel war nicht eben neu. Es beruhte auf der mißverstandenen Auslegung des Aristotelischen Begriffs vom Tragischen. Die Italiener hatten seit lange die Muster dazu geliefert. Auch war es fast ein mit Nothwendigkeit hervortretender Gegensatz zu der von Quinault in die Mode gebrachten zärtlichen und weichlichen Behandlungsweise der Tragödie. Ich glaube sogar, daß Crébillon's Erfolge sich hauptsächlich aus dem Contraste zu Quinault und aus der Geschicklichkeit erklären, mit welcher er das Schreckliche wieder zu mildern und den damals herrschenden Begriffen von Wohlanständigkeit und von Delicatesse anzupassen verstand. Auch besaß er die Kunst seine Wirkungen zu concentriren und sie mit scheinbar einfachen Mitteln herbeizuführen, sowie seinen Darstellungen ein stimmungsvolles Colorit zu geben, wenn dieses auch in fast allen seinen Tragödien von demselben düsteren Charakter ist. Auf die Versification verwendete er großen Fleiß. Sind seine Verse auch nicht gerade schön, so prägen sich doch viele derselben, durch die Kühnheit und Originalität der Gedanken und den kräftigen, männlichen Ausdruck dem Gedächtnisse ein. Besonders aber hat man an seinen Stücken die Erkennungen gerühmt. In Atrée et Thyeste fand er Gelegenheit seinem Hange zum Schrecklichen am Freiesten nachzugehen. Rhadamiste et Zenobie wird aber allgemein für seine beste Dichtung erklärt. Der Streit der sich über Voltaire und Crébillon zur Zeit ihres Lebens erhob, klingt noch in den Urtheilen der heutigen Literarhistoriker über letzteren nach. Sie sind so widersprechend als möglich*). Gleichwohl gebührt von allen tragischen Dichtern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Crébillon der nächste Platz neben Voltaire.

Voltaire betrat in seinem 24. Jahr zum ersten Male mit ungeheurem Erfolge die tragische Bühne, er griff von hier an immer wieder aufs Neue, ja selbst noch in seinem sechs Decennien späteren Todesjahr nach dem tragischen Siegeskranz. Wie angefochten immer zu seiner Zeit, wurde er von ihr doch auch wieder in seinem Oedipe über Sophokles, in seiner Zaïre und Merope über Corneille und Racine, und

*) Man sehe z. B. die durch die Thatsachen so völlig widersprechende Darstellung, welche neuerdings Royer (a. a. O.) IV. S. 76 dem Verhältnisse Crébillon's zu Voltaire gegeben.

was damals freilich in Frankreich noch kaum eine Frage war, auch über Shakespeare gestellt. Selbst heute, obschon die Zahl seiner unbedingten Verehrer beträchtlich zusammengeschwunden ist, wird er von Vielen in ähnlicher Weise, jedenfalls aber als der dritte der tragischen classischen Dichter Frankreichs gefeiert. Wenn aber sein Ehrgeiz auch vor Allem auf das Gebiet der Tragödie gerichtet gewesen sein mag, so liegt doch nicht hier seine Stärke, wie er das Drama, ja die Poesie überhaupt, nur selten rein als Selbstzweck, meist zugleich als ein Mittel zu anderen, ihm noch höher stehenden Zwecken ergriffen hat. Es ist hier daher nicht der Ort, diesen Dichter nach seiner Bedeutung im vollen Umfange zu würdigen Es kann hier von seinem Leben und Wirken vielmehr nur soviel zur Darstellung kommen, als zur Würdigung und zum Verständniß seines dramatischen Schaffens und seiner Bedeutung im Entwicklungsgange des französischen Drama's etwa nöthig erscheint. Selbst hierzu wird aber ein Blick auf die Zeit, in welcher er lebte, unter deren Einflüssen er sich entwickelte, auf deren Veränderungen er einwirkte, geboten erscheinen, da, wie sehr er seinem Zeitalter den Stempel seines Geistes auch aufgedrückt hat, er doch zugleich selbst wieder mit ein Product seiner Zeit war. Dies ist auch der Grund der Zweitheiligkeit der geistigen Natur dieses Mannes und der mannichfachen Widersprüche, denen wir in seinem Leben, Wirken und Werken, nicht am wenigsten in den dramatischen, zu begegnen haben.

Ludwig XIV. war am 10. September 1715 gestorben, nachdem er seine ganze Familie bis auf einen Urenkel, den nachmaligen Ludwig XV., vor sich in's Grab hatte steigen sehen. Der Glanz seines Hofs war verblaßt, die Dichter waren verstummt, welche einst seinen Ruhm und seine Triumphe besangen, das Land von dem letzten Kriege völlig erschöpft, bot ein Bild des Jammers und Elends dar. Eine dumpfe, ohnmächtige Verzweiflung hatte sich der decimirten Bevölkerung bemächtigt. Keine Klage tönte dem einst vergötterten Könige nach. Die Lüste, welche schon lange heimlich unter dem Deckmantel der Decenz und Heuchelei ihr Wesen getrieben hatten, traten jetzt offen und schamlos hervor, der Unglaube erhob frech neben dem crassesten Aberglauben das Haupt, die lange verhaltenen Lästerungen und Verwünschungen machten sich Luft und selbst von der Kanzel herab sollte aus dem Mund eines Massillon in das Ohr des noch kindlichen Nachfolgers die Verurtheilung des Verstorbenen tönen, dessen Glanz und

Ruhm hier einer Ansteckung und Schmach verbreitenden Eiterbeule verglichen wurde.

Es waren wohl nur diese Umstände, welche es dem genial beanlagten, hochgebildeten, aber sittlich völlig verdorbenen Philipp von Orleans möglich erscheinen ließen, mit Hilfe des Parlaments einzelne testamentarische Bestimmungen des einst allgewaltigen Königs beseitigen zu können, was indeß nicht ohne bedeutende Zugeständnisse an letzteres geschah. Dies war von höchster Bedeutung, nicht nur weil es der Regierung des Regenten eine Rücksicht und einen Zwang auferlegte, ohne welche diese noch ungleich verhängnißvoller gewesen sein würde, sondern auch, weil hierbei zum ersten Male von den ursprünglichen Rechten des Volkes die Rede war und somit der Grund zu den Principien der Volkssouveränetät gelegt wurde.

So sehr sich der neue Regent auch den schamlosesten Ausschweifungen überließ, so frech und wild unter seiner Regierung die Sittenlosigkeit um sich griff, so zeichneten sich die ersten Jahre derselben gleichwohl durch manche wohlthätigen Einrichtungen und Bestrebungen aus. Dem Handel und dem Gewerbfleiße wurden neue Wege eröffnet und selbst die ersten Maßnahmen des genialen, aber waghalsigen Law, welcher an die Spitze der ganzen Finanzverwaltung trat und diese in großartigster Weise als Spiel betrieb, brachten zunächst eine kurze Blüthe des Landes, freilich nur um, mit dem Zusammenbruch der von ihm gegründeten Creditinstitute, eine neue ungeheure Zerrüttung des Wohlstandes nach sich zu ziehen. Indessen haben aber diese Ereignisse wohl auch nicht wenig dazu beigetragen, das Vermögen der Nation in andere Hände, in die Hände des dritten Standes zu bringen und diesen erstarkt aus jenen Wirren hervorgehen zu lassen. Was den tiers état gegen die Corruption, von welcher die beiden oberen Stände zersetzt waren, bisher noch geschützt, waren einestheils die Betriebsamkeit und der Fleiß, mit denen er sich aus seiner bisherigen Niedrigkeit herauszuarbeiten hatte, anderentheils aber auch die Vorurtheile und Standesunterschiede, welche eine fast unübersteigliche Schranke zwischen ihm und diesen gezogen hatten. Beides hatte gehindert, daß sich der Bürger dem frivolen und erschöpfenden Lebensgenusse, den zügellosen Ausschweifungen der Bevorrechteten im größeren Umfange hingeben konnte, wenn er auch gewiß nicht frei von den vergiftenden Einwirkungen derselben blieb. Um so tiefer sanken nun freilich alle

diejenigen des dritten Standes herab, welche von den Vortheilen des Wohlſtandes und Reichthums ausgeſchloſſen blieben. Sie waren bei dem Mangel an jedem Rechtsſchutze und dem Mißbrauch der obrigkeitlichen Gewalten, dem furchtbarſten Elende preisgegeben. Zunächſt war freilich dies Elend der mächtigſte Bundesgenoſſe des reich gewordenen Bürgerthums in dem Kampfe gegen die Vorrechte, die Macht und die Uebergriffe der Geiſtlichkeit und des Adels, in welchem dieſes die Abſchaffung der Standesunterſchiede und die Gleichberechtigung aller Staatsbürger als Ziel ſeiner Beſtrebungen hinſtellte.

Indeſſen ging dieſem Kampfe, der ſich nur langſam entwickelte, erſt noch ein anderer auf dem Gebiete der Religion und des Glaubens voraus. Die römiſche Geiſtlichkeit hatte, wie wir geſehen, in den letzten Zeiten Ludwigs XIV. wieder einen ungeheuren Einfluß, eine ungeheure Macht gewonnen. Sie hatte zwar nicht verhindert, daß der Unglaube bei den höheren Ständen mehr und mehr um ſich griff, da ſie ihn ſelbſt mit beförderte, wohl aber neben dem Geiſte der religiöſen Heuchelei dem der Bigotterie durch 90,000 Mönche und 250,000 Weltgeiſtliche die weiteſte Verbreitung gegeben. Wie übermüthig der Unglaube ſich in den Tagen des Glücks auch geberdete, ſo ging er doch meiſt Hand in Hand mit dem kraſſeſten Aberglauben. Neben den Courtiſanen, Spielern und Glücksrittern ſpielten die Wahrſager, Geiſterbeſchwörer, Stern- und Traumdeuter, Kartenſchläger und Adepten damals die einträglichſten Rollen. Es ſind dieſe Zuſtände, die es zum Theil erklären, daß die von England herüberkommenden neuen philoſophiſchen Ideen, trotz der Freiheit, die ihrer Verbreitung unter der Regentſchaft gegeben war, zur Zeit noch keine rechte Wurzel hier faſſen konnten. Die Ungläubigen lehnten ſie ab, weil ſie ihnen zu ernſt und zu theiſtiſch waren, die Gläubigen, weil ſie in abergläubiſcher Scheu vor ihnen zurückſchreckten. Beſonders abweiſend verhielt ſich der Janſenismus gegen dieſelben, der immer noch heimlich in Frankreich fortbeſtanden hatte und jetzt ſeinen Kampf gegen den Jeſuitismus mit neuer Kraft wieder aufnahm. Die Wahl zwiſchen ihnen konnte dem Regenten, nachdem er dieſes Kampfes müde geworden, natürlich nicht ſchwer fallen. Unter ſeinem, inzwiſchen zum Cardinal erhobenen Lehrer und Geſinnungsgenoſſen Dubois kamen die Jeſuiten wieder völlig zur Herrſchaft.

Dies waren die Verhältniſſe und Zuſtände, in welche der sieb-

zehnjährige Voltaire trat, nachdem er die Schule der Jesuiten durchlaufen hatte. Er fühlte sich von ihnen ebenso sehr angezogen, wie abgestoßen. Letzteres machte ihn den Ideen der englischen Forscher und Freidenker, den Ideen der Humanität und Freiheit zwar so zugänglich, daß seine Seele gegen die Uebel der Gesellschaft und Zeit nicht selten in wilder Empörung aufloderte, gleichwohl waren diese Eindrücke, diese Gefühle nicht stark genug, der Versuchung zu widerstehen, mit der ihn der Glanz dieser Uebel zugleich wieder anzog. Der Trieb nach Ruhm, Reichthum, Ansehen, Macht war ein so großer in ihm, daß er seinen Humanitäts- und Freiheitsbestrebungen immer entgegenarbeitete, und diese nur zu oft gegen ihn unterlagen. Dem jesuitischen Grundsatze huldigend, daß bei Verfolgung der Zwecke nicht nach der Güte, sondern nur nach der Wirksamkeit der Mittel zu fragen sei, sehen wir ihn die verschiedensten, einander widersprechendsten Mittel in Anwendung bringen. Tugend und Laster, opfermüthige Freundschaft und hämische Feindseligkeit, Freigebigkeit und schmutzige Habsucht, offene Kühnheit und zaghaftes Verleugnen, ritterlicher Edelmuth und tückische Hinterlist — liegen in seinem Leben dicht beiander und erklären sich aus den Widersprüchen der Zeit und jener Zweitheiligkeit seiner Natur.

François Marie Arouet, gen. Voltaire,*) wurde am 21. Nov. 1694 zu Paris geboren, wo sein Vater damals Notar am Châtelet war, eine Stellung, die dieser jedoch 1701 mit der eines Sportelcassirers an der Pariser Rechnungskammer vertauschte. 1704 wurde der junge Arouet dem Jesuitencollegium Louis le Grand übergeben. Pater Thoulin, der spätere Abbé d'Olivet, war sein Präfect. Pater Tournemine, mit dem er lange in vertraulichen Verhältnissen blieb, gehörte zu seinen Lehrern. Hier wurde der Grund zu der Freundschaft mit den Brüdern d'Argenson und mit dem Grafen d'Argental gelegt. Schon hier trat sein poetisches Talent in der der St. Geneviève gewidmeten Ode hervor. 1710 trat er in die Rechtsschule ein. Allein

*) Wagnière und Longchamp, Mémoires sur Voltaire et ses ouvrages 1826. 2 Bde. — Strauß, Voltaire. Leipzig 1870. 2. Aufl. — Desnoiresterres, Voltaire et la société du XVIII. Siècle. 8 Bde. — Hettner a. a. O. 132. — Oeuvres de Voltaire. Paris 1859—62. 40 Bde. Die neueste Ausgabe von Moland 1877. 45 Bde. ist mir nicht zugänglich gewesen. Deutsche Uebersetz. von Mylius u. A. Berl. 1783. Gleich u. A. Leipz. 1825. 30 Bde. Ellissen. Auswahl. Leipz. 1846. 12 Bde.

seine Neigungen waren auf die schriftstellerische Carrière gerichtet, wofür seine Besuche der Gesellschaft du Temple, in die er durch seinen Pathen, den Abbé de Chateauneuf Zutritt erhalten hatte, entscheidend waren. Diese Gesellschaft wurde aber auch noch dadurch verhängnißvoll für ihn, daß sie ihn in den Umgang mit den zugleich glänzendsten, geistvollsten und frivolsten, schwelgerischesten Männern der vornehmen Welt von Paris brachte. Sein Vater, der von seinen beiden Söhnen, die später gar nicht mehr mit einander verkehrten, zu sagen pflegte, daß der eine ein Narr in Versen, der andere ein Narr in Prosa sei, suchte vergebens von diesem Wege ihn abzubringen. Ein Ausflug nach Holland, im Gefolge des französischen Gesandten Chateauneuf, eines Bruders des Abbé, entsprach den davon gehegten Erwartungen ebensowenig, als ein längerer Aufenthalt auf dem Gute eines Herrn von Caumartin. Zurück nach Paris gekommen, ward er von der Woge des vornehmen frivolen Lebens sofort wieder ergriffen. Inzwischen war er auch mit dem Theater vertrauter geworden. Wie auf die meisten jungen Poeten, übte auf ihn die Tragödie zunächst ihre Anziehungskraft aus. Es war kein geringerer Stoff, als der des Oedipe, der ihn reizte. Der Gedanke mit Sophokles wetteifern zu müssen, erschreckte ihn nicht. Er scheint dazu den Plan schon 1714 gefaßt, die Tragödie aber erst 1718 beendet zu haben, obschon er bereits 1715 wegen der Aufführung mit dem Théâtre français unterhandelte. Ein Pasquill auf den Regenten, wegen dessen er in Untersuchung gerieth, unterbrach diese Arbeit. Hier bediente sich Voltaire zuerst jenes Auskunftsmittels, das er später so oft in Anwendung brachte, er leugnete ruhig die Autorschaft ab. Man glaubte ihm aber nicht. Doch kam er mit einer zweijährigen Verbannung nach Sulli sur Loire davon, die ihm auf dem Schlosse des Herzogs zu einer Zeit des reizendsten Lebensgenusses gemacht wurde. Nach manchen Veränderungen, zu denen er sich auf Rath seiner Freunde, sowie der Schauspieler willfährig herbeigelassen, kam der Oedipe endlich am 18. November 1718 zur Aufführung. Der Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Er hatte 45 Vorstellungen hintereinander und trug ihm die Gunst des Herzogs von Orleans, eine goldene Medaille und ein Geldgeschenk ein. Auch nahm die Herzogin im folgenden Jahre die Widmung des Werkes entgegen, bei der er sich das erste Mal als Arouet de Voltaire unterschrieb. Carlisle hält den zweiten Namen,

der hinfort sein Schriftstellername geblieben ist, für eine Umstellung des ersten mit Zufügung der Buchstaben l. j., als einer Abbreviation von le jeune. Voltaire hat sich in seinem Oedipe, besonders im 4. Akte, der auch den reichsten Beifall erhielt, vielfach an Sophokles angeschlossen. Am meisten trug zum Erfolge aber der Umstand wohl bei, daß er sein Stück aus dem Geiste der Zeit geschrieben hatte, daß man in seinen Versen den Pulsschlag der letzteren fühlte, und zuweilen selbst da eine Beziehung zum Leben zu finden glaubte, wo der Dichter sie kaum mit bewußter Absicht hineingelegt hatte. Ueberhaupt faßte man dieses Stück als einen Angriff gegen die Geistlichkeit auf. Wie sicher Voltaire seines Erfolges war, mit welchem Uebermuth er das Priesterthum darin zu verspotten suchte, geht daraus hervor, daß er bei der ersten Aufführung selbst auf der Bühne als Schleppträger des Hohenpriesters erschien. Dufresne, der sich am meisten der Aufführung widersetzt hatte, und Delle Desmarest feierten große Triumphe darin.

Eine unter dem Titel Les Philippiques erschienene Satire hatte eine neue Entfernung des Dichters von Paris und neue Festtage auf Schloß Sulli zur Folge — ein Aufenthalt, den er zur Dichtung der Tragödie Artemise benützte, die 1719 entstand und am 15. Februar 1720 zur Aufführung kam, aber trotz Melle Lecouvreur, welche die Titelrolle spielte, eine nur laue Aufnahme fand und nach acht Vorstellungen wieder verschwand.*)

Um diese Zeit machte Voltaire die Bekanntschaft Lord Bolingbroke's, der, verbannt von London, seit 1719 in Anjou lebte. Bolingbroke wird häufig als derjenige bezeichnet, welcher die Franzosen mit der Aufklärungsphilosophie der Engländer bekannt gemacht habe. Er hat ohne Zweifel auch viel zur Verbreitung derselben beigetragen, wie er ja selbst eine bedeutende Rolle in der Geschichte des englischen Deismus gespielt. Jedenfalls waren die Ideen Hobbes aber seit lange, die Newton's und Locke's wenigstens vor ihm nach Frankreich gedrungen. Durch die Vertreibung der Protestanten und Jansenisten waren nicht wenige der aufgeklärteren Franzosen nach England gekommen, welche Verbindungen mit ihrem Vaterland unterhielten. Doch war in den letzten Zeiten Ludwig XIV. eine allgemeinere Verbreitung jener Ideen

*) Die Artemise erschien damals nicht im Druck. Es existirt nur ein Fragment derselben. Einzelne Stellen gingen in die Mariamne über.

wenn nicht unmöglich gemacht, so doch erschwert. Da aber Bolingbroke's Uebersiedlung nach Frankreich gerade in die Zeit des freiesten Austausches der kühnsten Gedanken fällt, so gewinnt es den Anschein, als ob das Auftauchen und die weitere Verbreitung derselben vorzugsweise hierauf zurückzuführen sei. Uebersetzungen einzelner Schriften Newton's und Locke's traten hervor. Maupertuis war der Erste, welcher die Kenntniß der englischen Philosophie dem übrigen Europa vermittelte, die Newton'schen Hypothesen wissenschaftlich zu begründen suchte und die Wissenschaft auf dieser Grundlage weiter entwickelte. Montesquieu und Voltaire aber waren diejenigen, welche die neuen Ideen populariſirten und ihnen eine ganz unmittelbare Anwendung auf das staatliche und sociale Leben gaben. Dies fand jedoch erst nach dem Aufenthalt beider in England statt, wo Voltaire 1726 eine Zuflucht bei dem inzwischen dahin zurückgekehrten Bolingbroke fand.*)

Am 1. Januar 1722 war Voltaire's Vater gestorben. Dieses Ereigniß brachte die beiden Brüder, die sich niemals geliebt hatten, ganz auseinander. Es handelte sich dabei um die Loslösung des Voltaire'schen Erbtheils. Voltaire hatte eine kleine Pension vom Könige, eine andere vom Regenten angewiesen erhalten. Dies, mit seinem väterlichen Erbtheile, würde zu seinem Unterhalt hingereicht haben, wenn er sich nicht an das Leben der großen Herren gewöhnt gehabt hätte. So aber bedurfte er des kleinen Capitals zu den Spekulationen, in die er sich damals zu schnellerer Bereicherung bereits eingelassen hatte. Er wollte wohl mit den großen Herren als großer Herr, doch nicht von der Gunst derselben leben und unabhängig sein, und da er einsah, daß dies auf dem Wege der Schriftstellerei nicht zu erreichen sei, er diese zur Spekulation aber auch nicht erniedrigen mochte, so warf er sich der finanziellen, ebenso unbedenklich wie gewissenlos in die Arme. Auch sollte es ihm auf diesem gefährlichen Wege, ein großes Vermögen zu erwerben, gelingen.

*) Im Jahre 1722 schreibt Voltaire über den letzteren: Ich habe in diesem berühmten Engländer die ganze Gelehrsamkeit seines und die ganze Feinheit unseres Landes gefunden. Ich habe nie unsere Sprache mit so viel Energie und mit solcher Sicherheit sprechen gehört. Dieser Mann, der sein ganzes Leben in Zerstreuungen und Geschäften verbracht, hat doch die Muße zu gewinnen gewußt, Alles zu lernen und Alles sich anzueignen (Lettre à Thiériot. 2. Januar 1723).

1724 erlitt der Dichter eine neue Niederlage mit seiner Mariamne welche jedoch im folgenden Jahre durch einige Veränderungen einen um so größeren Erfolg nach sich zog. Voltaire meint im Vorwort des im selben Jahre erschienenen Drucks, daß das erste Urtheil das verdientere gewesen sei. „Die erste Regel ist, daß der Dichter seine Helden so schildern muß, wie sie bereits in der Phantasie der Zuschauer leben. Dies habe ich auch beobachtet, insofern ich Herodes grausam und arglistig, Mariamne als ein von einem unklugen Stolze erfülltes Weib und Varus (Sohème) mit jener Würde ausgestattet habe, welche die Römer Königen gegenüber anzunehmen pflegten. Der Erfolg war jedoch, daß Mariamne uninteressant, Herodes empörend und in seiner Unterredung mit Varus verächtlich erschien. Ich fühlte, daß es unter Umständen die erste Regel sei, von der vorgeschriebenen Regel abzuweichen." Die Stelle ist wichtig; obschon dabei zu bemerken ist, daß der Fehler hier weniger in der Befolgung der Regel, als darin lag, sie nicht in der rechten Weise befolgt zu haben, denn gewiß kann man auch ein von einem unklugen Stolze erfülltes Weib sehr interessant schildern, wenn dieser Stolz nicht blos die Unklugheit, sondern irgend eine große Eigenschaft der Seele zur Quelle hat.

Das folgende Jahr sollte dem Dichter, der sich bisher mit so viel Glück und Eifer in die vornehme Welt gedrängt hatte, den Abstand aufs Grausamste fühlbar machen, den diese, sobald es ihr räthlich scheint, zwischen sich und den gesellschaftlichen Emporkömmling setzt, wäre auch dieser zugleich der erste Geist und das erste Talent der Nation. Es scheint, daß Voltaire den Chevalier de Rohan-Chabot durch eins seiner scharfen Witzworte verletzt hatte, worauf ihn dieser verächtlich gefragt „Herr Arouet, wie nur heißen Sie eigentlich?" eine Frage, die er in Gegenwart der Schauspielerin Lecouvreur dann noch wiederholte. Ueber Voltaire's Antwort cursiren verschiedene Versionen; doch scheint es, daß sie den Chevalier den Stock gegen Voltaire zu erheben bewog und Melle Lecouvreur dem Aeußersten schon damals nur vorbeugte, indem sie sich mit einer Theaterohnmacht zwischen die Gegner warf. Die Sache ward aber hierdurch nur aufgehalten, da wenige Tage später der Chevalier seine Rache um so tückischer nahm. Voltaire, beim Herzog von Sulli zu Gast, wurde abberufen und aus dem Thor des Palastes tretend von zwei Miethlingen erfaßt, die ihn auf Commando des Chevalier tüchtig durchprügeln mußten, wobei

dieser sie spottend ermahnte, des Kopfes zu schonen, damit nichts Kostbares verloren gehe. Voltaire schäumte vor Wuth. Er suchte Beistand bei seinen vornehmen Freunden, die sich jedoch achselzuckend von ihm zurückzogen. Er ging nun ernstlich mit dem Gedanken um, volle Revanche zu nehmen. Er übte sich in den Waffen. Die Rohans, hiervon in Kenntniß gesetzt, wurden bedenklich, und um das Leben ihres Verwandten sicher zu stellen, erwirkten sie gegen Voltaire einen Verhaftsbefehl. Am 17. April 1726 wurde er auch in die Bastille gebracht. Der König verfügte jedoch seine Freilassung, verbannte ihn aber, Excessen vorzubeugen, nach England.

Der Aufenthalt Voltaire's in diesem Lande wurde, wie schon angedeutet, von folgenreichster Bedeutung, sowohl für seine weitere geistige Entwicklung, als auch für die des literarischen und socialen Lebens von Frankreich, ja selbst von Europa. Obschon er nur eben den Proceß gegen seinen Bruder und in seinen Speculationen sein ganzes Vermögen verloren hatte, wurde er doch von der vornehmen Gesellschaft Englands mit offnen Armen empfangen. Er fand Unterstützung von allen Seiten, selber vom König. Mit fast allen bedeutenden Männern der Wissenschaft vertraut geworden, durchdrang er sich mit den Anschauungen, zu denen Newton und Locke den Grund gelegt hatten. Die englische Verfassung wurde sein Ideal, die englische Dichtung sein Studium. Hier wurde sein großes Heldengedicht, das er schon auf dem Landgut des Herrn von Caumartin begonnen, zum Abschluß gebracht und unter dem Schutze der königlichen Familie herausgegeben, die sich selbst an die Spitze einer dafür eröffneten Subscription gestellt hatte. Hier wurde die Geschichte Carls XII. begonnen und mitten aus dem Studium Addisons und Shakespeare's heraus, auf dem Landsitze Wondsworth des Londoner Kaufherrn Falkener, das Trauerspiel Brutus in Prosa begonnen.

Die Einwirkungen, die Shakespeare auf ihn ausübte, konnten damals so große nicht sein, wie sie es heute gewesen sein würden, weil dieser Dichter und sein Darstellungsprincip auf der englischen Bühne seit lange durch den französischen Einfluß die Herrschaft verloren hatte. Addison mußte ihnen um so mehr das Gegengewicht halten, als er der verstandesmäßigen Klarheit, dem doctrinären rhetorischen Geiste der französischen Tragödie so völlig entsprach und

Voltaire nicht frei von dem Vorurtheile war, welches bei seinen Landsleuten von der Unübertrefflichkeit dieser letzteren bestand.

Zweierlei hatte Voltaire nach seiner Rückkehr aus England im Auge: die hier in sich aufgenommenen neuen Ideen für das sociale, staatliche und literarische Leben seines Landes fruchtbar zu machen und sich mit dem Ertrage der aus der Subscription auf die Henriade erworbenen Gelder so rasch wie möglich ein großes Vermögen zu gründen.*)

Es mag befremden, daß Voltaire bei der ersten sich hierfür darbietenden Gelegenheit, in der Vorrede zur Ausgabe des Oedipe v. J. 1730, sich wieder ganz für die alte academische Auffassung des Drama's und für die überlieferten Regeln erklärte. Seine Darlegung war aber hauptsächlich gegen La Motte gerichtet, der, wie wir sahen, diese Regeln zu durchbrechen suchte, den Reim als undramatisch verwarf und selbst noch den Vers als Fessel im Drama empfand. Die Veranlassung hierzu gab dessen inzwischen (1716) erschienener Oedipe, das einzige Stück La Motte's, welches in Uebereinstimmung mit seiner Doctrin in Prosa geschrieben ist und dessen Erfolg Voltaire ohne Zweifel verdroß. Hinsichtlich der drei Einheiten steht Voltaire noch ganz auf dem Corneille'schen Standpunkt. Des Reimes würde er sich gern begeben, wenn es die Natur und der Geist der französischen Sprache erlaubte. Dagegen tritt er mit vollster Entschiedenheit für den tragischen Vers gegen die Prosa ein.

*) Noch später äußerte er sich hierüber: „Man fragt mich, durch welche Kunst ich dahin gelangt bin, wie ein Generalpächter leben zu können; es mag gut sein, es auszusprechen, damit mein Beispiel Anderen diene. Ich habe so viel Männer der Literatur arm und verachtet gesehen, daß ich seit lange beschlossen hatte, ihre Zahl nicht zu vermehren. Man muß in Frankreich Amboß oder Hammer sein, ich war als Amboß nicht als Hammer geboren. Ein schmales Erbtheil wird täglich schmäler, weil Alles mit der Zeit theurer wird und die Regierung oft Renten und Gelder antastet. Man muß aufmerksam auf alle Operationen sein, die ein stets verschuldetes und schwankendes Ministerium in den Staatsfinanzen macht. Es giebt immer Gelegenheiten, aus denen ein Privatmann Vortheile ziehen kann, ohne Jemand dafür verbindlich zu werden und nichts ist so angenehm, als seinen Wohlstand selbst zu begründen. Der erste Schritt kostet einige Mühe, die weiteren sind leicht. Wenn man in der Jugend haushälterisch ist, so findet sich im Alter ein Fonds, über den man sich selber verwundert. Das ist die Zeit, wo man des Vermögens am meisten bedarf; wo ich mich desselben erfreue. Nachdem ich bei Königen gelebt, habe ich mich selbst zum König daheim gemacht, trotz ungeheurer Verluste."

Noch in demſelben Jahr erſchien aber ſein Brutus, welcher am 11. December zur erſtmaligen Aufführung kam. Voltaire hatte das Stück den Schauſpielern vorgeleſen, es aber wieder zurückziehen wollen, weil er gehört, daß Crébillon dagegen zu cabaliſiren beabſichtige. Dies war ohne Zweifel ein Irrthum, da es ja ganz unbeanſtandet dargeſtellt wurde. Der Erfolg war am erſten Abend ein durchgreifender, erſchöpfte ſich aber bald, weil man trotz der ſchönen Verſe genügendes Intereſſe vermißte. Das Stück iſt hauptſächlich durch den der erſten Ausgabe (1731) vorgedruckten Discours sur la tragédie von Intereſſe, in welchem Voltaire nun ſelber die Feſſeln anerkennt, in die der Reim den franzöſiſchen Tragiker ſchlägt. „Der Franzoſe iſt ein Sclave des Reimes — heißt es darin — und wird, um einen Gedanken auszudrücken, nicht ſelten durch ihn zu vier Verſen gezwungen, wo dem Engländer eine einzige Zeile genügt. Der Engländer kann alles ſagen, was er will, der Franzoſe nur das, was er kann.“ — Ueber die Zuläſſigkeit der Proſa in der Tragödie ſpricht Voltaire ſich hier ſchon weniger verneinend aus, doch zweifelt er am Erfolg ihrer Einführung. Wenn es ihm aber auch unmöglich erſcheint, die Vortheile der engliſchen Tragödie in Bezug auf die Sprache in die franzöſiſche einzuführen, ſo bekennt er ſich doch zu dem Wunſche, dies rückſichtlich anderer Schönheiten der engliſchen Bühne zu thun. Denn obſchon dieſe zur Zeit noch keine gute Tragödie beſitze, ſo erfreue ſie ſich doch bewundernswerther einzelner Scenen. Es fehle den engliſchen Stücken wohl an Regelmäßigkeit der Anordnung, an Eleganz und Feinheit des Vortrags, an Angemeſſenheit von Handlung und Stil — ihr großes Verdienſt aber ſei, daß ihre Stücke voll wirklicher Handlung, voll wirklichem Leben ſind. Die franzöſiſche Tragödie erſcheine dagegen nur als eine Art Unterhaltung (conversation) über eine Handlung, nicht aber als eine unmittelbare Darſtellung derſelben. „Ein italieniſcher Schriftſteller, fügt er hinzu, habe geſagt, daß einer ihrer Kritiker, der den Pastor fido als eine Sammlung prächtiger Madrigale bezeichnete, wenn er noch lebte, die franzöſiſchen Tragödien für Sammlungen ſchöner Elegien und koſtbarer Hochzeitsgedichte erklären würde — und ich fürchte er hat leider ganz Recht gehabt.“ Ein großes Zugeſtändniß, welches er freilich ſofort wieder abſchwächte, indem er Addiſons Cato die einzige gut geſchriebene Tragödie der Engländer nennt.

Entſchieden bekämpft Voltaire ferner den Uebelſtand, den Zuſchauer auf der Bühne zu dulden — er weiſt darauf hin, wie ſehr der Dichter und Schauſpieler durch ihn beſchränkt wird. „Mit welchem Vergnügen — fährt er dann fort — habe ich in London die Tragödie Julius Cäſar geſehen, die ſeit 150 Jahren das Entzücken der britiſchen Nation iſt. Ich bin fern davon, die barbariſche Regelloſigkeit billigen zu wollen, von der ſie angefüllt iſt, obſchon zu bewundern bleibt, daß ſich nicht mehr davon in einem Werke findet, welches in dem Jahrhundert der Unwiſſenheit (!) von einem Dichter hervorgebracht wurde, der nicht einmal Lateiniſch verſtand und deſſen einziger Lehrmeiſter ſein Genie war. Mit welchem Entzücken habe ich aber zwiſchen all dieſen groben Irrungen Brutus und Antonius ihre Reden halten gehört. Möglich, daß die Franzoſen einen Chor von Arbeitern und römiſchen Plebejern auf ihren Theatern nicht dulden würden, noch daß der blutende Leichnam Cäſars den Blicken des Volkes unmittelbar bloßgeſtellt und das Volk von der Tribüne herab zur Rache aufgeregt werden dürfte — es iſt der Gebrauch der Beherrſcher der Welt, der den Geſchmack der Nationen verändert und die Gegenſtände des Widerwillens in die des Vergnügens verkehrt.“ Wenn aber Voltaire dem Zeitalter Shakeſpeare's und ſelbſt noch den Griechen auch vorwirft, gegen die Forderungen des Maßes und der Wohlanſtändigkeit vielfach gefehlt zu haben, ſo rechnet er es dagegen ſeinen Landsleuten wieder zum Fehler an, aus Furcht gegen die Wohlanſtändigkeit die Wahrheit der Natur zu verletzen und nicht bis zum Tragiſchen vorzudringen.

Auch macht er es der neueren Tragödie zum Vorwurf: durch die einſeitige Bevorzugung der zärtlichen Leidenſchaften, und die zum Theil unangemeſſene Anwendung von Liebesſcenen im hiſtoriſchen Drama, den Geſchmack verweichlicht zu haben. Das Hauptübel aber ſieht er darin, daß die Liebe der Theaterhelden bei den Franzoſen meiſt nur Galanterie, bei den Engländern freilich meiſt nur Genußſucht iſt.

So ſehr Voltaire noch immer in dem formalen Schönheitsbegriffe und in der Regelmäßigkeit der franzöſiſchen Tragödie befangen erſcheint, ſo würde dieſe bei ſeinen Anſichten doch ſehr an innerem Leben und äußerer Mannichfaltigkeit haben gewinnen müſſen, wenn es ihm gelungen wäre, dieſelben wirklich zur Ausführung zu bringen.

Dies war aber weder in seinem Brutus noch in seiner Eriphyle der Fall, welche am 7. März 1732 ohne jeden Erfolg zur Aufführung kam.*) Wogegen er mit seiner Zaïre (13. August 1732) plötzlich auf die volle Höhe seines tragischen Dichterruhms gehoben erscheint. Voltaire wollte, wie es im Avertissement der ersten Ausgabe (1733) heißt, durch sie beweisen, daß auch er, wenn er es beabsichtige, eine Liebestragödie zu schreiben vermöge. Lessing, der sie einer sehr eingehenden, und wie es sein Standpunkt verlangte, absprechenden Beurtheilung unterwarf, hat freilich gefunden, daß nicht sowohl die Liebe, als die Galanterie dem Dichter die Feder geführt, daß er sich zwar trefflich auf den Kanzleistil, doch nicht auf den Naturlaut dieser Empfindung verstanden habe. Indeß bleibt zu berücksichtigen, daß letzterer in Alexandrinern viel schwerer als in reimlosen Jamben zu treffen ist und Voltaire nicht sowohl mit Shakespeare, als mit den Nachahmern Racine's und Quinault's wetteiferte und über diese in Bezug auf natürlichen Ausdruck sich wirklich erhob. Voltaire, welcher so sehr auf Einheit der Handlung hielt, hat letztere in diesem Stücke aus so viel verschiedenen Motiven hervorgehen lassen, daß die Einheit des Interesses darunter gelitten hat. Handelt es sich darin doch nicht nur um den Kampf der Kindes-, Geschwister- und Elternliebe mit der geschlechtlichen, nicht nur um den Kampf zwischen Liebe und Eifersucht, sondern auch noch um denjenigen zwischen Glauben und Liebe. Voltaire hat seine Handlung in die neuere Zeit verlegt und es ist ein Interesse derselben, das sie bewegt. Dies ist sicher ein Vorzug, wenn Voltaire auch nicht der Erste, an dem es zu beobachten, ist. Wohl aber hat er das Verdienst, hierauf zuerst ein besonderes Gewicht gelegt und wenn auch die antiken Stoffe nicht von der Bühne ausgeschlossen, so diese ihnen doch zu Gunsten der neueren streitig gemacht zu haben, was gleich in seinem nächsten Stück Adélaide de Guesclin (18. Januar 1734) wieder geschah.**)

Voltaire, der inzwischen außer mehreren Lustspielen und musikalischen Dramen verschiedene andere poetische, wie historische

*) Die erste Ausgabe erschien erst 1772.

**) Voltaire hat dieses Stück, das keinen Erfolg hatte, später wiederholt überarbeitet. 1751 erschien es unter dem Titel: Le duc d'Alençon, 1752 unter dem Amélie ou le duc de Foix. 1765 erschien es aufs Neue unter dem ursprünglichen Titel, aber mit verschiedenen Varianten.

und literarische Werke, darunter die Lettres philosophiques, in denen er auch das englische Drama und Shakespeare aufs Neue beleuchtete, edirt hatte, trat jetzt mit der dreiactigen Tragödie La Mort de César hervor, in welcher er sich im dritten Acte soviel wie möglich dem dritten Acte des Shakespeare'schen Drama's, mit welchem er schließt, anzunähern versuchte. Voltaire legte bei dieser Gelegenheit großes Gewicht darauf, den Schriftstellern seines Vaterlandes die Anregung zur Erlernung der englischen Sprache gegeben zu haben. Das Stück wurde zuerst 1735 im Collège Harcourt, 1743 aber auf dem Théâtre français gegeben. 1736 erschien die erste rechtmäßige Ausgabe davon, nachdem schon 1735 ein fehlerhafter und vielfach entstellter Druck in Umlauf gebracht worden war, der eine sehr scharfe Kritik von Seiten des Abbé Desfontaines erfahren hatte, obschon dieser Voltaire vielfach zu Danke verpflichtet war. So zugänglich sich Voltaire fast jedem ihm privatim gemachten Einwurfe zeigte, so empfindlich war er gegen jeden öffentlich ausgesprochenen Tadel, besonders wenn er von einer Seite kam, der er überhaupt das Recht über ihn zu urtheilen bestritt, oder wenn er darin einen gehässigen Angriff, eine Undankbarkeit zu erkennen glaubte. Gleichwohl bewahrte er diesmal eine ziemliche Ruhe. Desfontaines hatte Voltaire hauptsächlich wegen seiner Parteinahme für Shakespeare angegriffen und Voltaire ließ sich hierdurch nicht abhalten seine Werthschätzung dieses Dichters nun fast noch stärker, als früher zu betonen. Noch in einem Briefe an M. de Cideville vom 3. Nov. 1735 hieß es: „Ich sende Ihnen die letzte Scene des Julius Cäsar. Sie ist, wie mir scheint, von einer großen Eigenthümlichkeit — das macht, weil sie eine ziemlich getreue Uebersetzung eines englischen Autors ist, der vor 150 Jahren gelebt. Es ist Shakespeare, der Corneille London's, ein großer Narr zugleich, der öfter noch Gilles, als Corneille gleicht, aber bewundernswerthe Stellen enthält." Wogegen man in einem Briefe vom 14. November d. J. an den Abbé Desfontaines folgendes liest: „Frankreich ist nicht das einzige Land, wo Tragödien geschrieben werden und unser Geschmack, oder vielmehr unsere Gewohnheit, nichts als lange Liebesgespräche auf die Bühne zu bringen, gefällt nicht bei allen Nationen. Unser Theater ist meistens arm an Handlung und an großen Interessen. Der Grund von ersterem ist, daß die Bühne von unseren petits-maîtres eingenommen wird, der Grund

von letzterem aber, daß unſere Nation ſolche Intereſſen nicht kennt. Die Politik gefiel zu Corneille's Zeiten, weil dieſe von den Kriegen der Fronde erfüllt waren. Heute geht man aber nicht mehr in ſeine Stücke. Wenn Sie jene ganze Scene von Shakeſpeare ſo geſehen hätten, wie ich ſie geſehen und nur annähernd überſetzt habe, ſo würden Ihnen unſere Liebeserklärungen und unſere Vertrauten ſehr armſelig vorkommen."

Man kann in der That für jene Zeit als Franzoſe nicht vorurtheilsfreier über Shakeſpeare ſprechen, als es hier von Voltaire geſchah. Die Anſchuldigungen, die ihm darauf aber zu Theil wurden, und die auf nichts geringeres als auf den Vorwurf hinausliefen, ſein Vaterland und deſſen größten Geiſter herabgeſetzt zu haben, trugen wohl dazu bei, daß Voltaire ſich in der der Ausgabe von 1736 vorausgeſchickten Vorrede bereits wieder minder enthuſiaſtiſch äußert: „Shakeſpeare — heißt es hier — iſt ein großes Genie, aber er lebte in einem rohen Zeitalter und man findet in ſeinen Stücken mehr noch die Rohheit der Zeit, als das Genie des Autors. Statt das ungeheuerliche Werk Shakeſpeare's zu überſetzen, hat Herr von Voltaire vorgezogen, dieſen Julius Cäſar im Geſchmack der Engländer ſelber zu dichten."

Die Aufführung von La Mort de César fällt bereits in die Zeit von Voltaire's Verhältniß zu Frau von Châtelet, welches wahrſcheinlich 1733 angeknüpft wurde und bis zu deren Tode (1749) beſtand. Die Schilderung des letzteren liegt nicht im Intereſſe der vorliegenden Darſtellung, ebenſowenig die Beleuchtung der Verfolgungen, denen er innerhalb dieſer Zeit, wegen verſchiedener freier, ſatiriſcher, philoſophiſcher und politiſcher Schriften ausgeſetzt war, von denen die wichtigſten La Pucelle; Le mondain; Les éléments de la philosophie de Newton; L'essai sur la nature; l'Anti-Machiavelli und Les droits des hommes ſind.

Das Theater blieb natürlich auch nicht vergeſſen. Schon das Jahr 1736 brachte Alzire und L'enfant prodigue. Alzire ou les americains wurde am 27. Januar 1736 mit großem Erfolge gegeben. Voltaire wollte darin zeigen, wie ſehr der ächte religiöſe Geiſt über die natürliche Liebe zur Tugend erhaben iſt. „Die Religion des wahren Chriſten — heißt es im Vorwort — iſt, alle Menſchen als Brüder zu achten, ihnen wohl zu thun und ihnen ihr Unrecht zu

vergeben. — In allen meinen Schriften wird man dieſe Humanität gelehrt finden, welche das erſte Kennzeichen eines denkenden Weſens ſein ſollte. Man wird in ihnen immer dem Wunſche menſchlicher Wohlfahrt, dem Abſcheu gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung begegnen. Auch iſt es dies wohl allein, was meine Werke bis jetzt der Dunkelheit entzogen hat, in die ihre Fehler ſie ſonſt gewiß würden verſinken laſſen."

Am 8. Juni 1740 wurde Zulime mit der Quinault gegeben und am 19. April des folgenden Jahres Le fanatisme ou Mahomet, le prophète. Er war bereits 1736 entſtanden und iſt eines der bedeutendſten tragiſchen Werke des Dichters, nicht nur wegen der Kühnheit in der Wahl ſeines Gegenſtandes und der Behandlung desſelben, ſondern auch wegen ſeines dramatiſchen Werths, obſchon in der Erfindung, die ſehr an Zaire erinnert, manches abſtoßende iſt und der geſchichtliche Charakter des Helden, der Abſicht des Dichters gemäß, ſehr erniedrigt erſcheint. Das Stück war gegen den religiöſen Aberglauben und Fanatismus und gegen den Mißbrauch der geiſtlichen Gewalt über die Gewiſſen der Menſchen geſchrieben. Daß es zugleich gegen die chriſtliche Religion, ja gegen die Perſönlichkeit Chriſti gerichtet geweſen ſei, iſt immerhin möglich, wenn auch nicht nachweisbar. Der Dichter konnte ſich mit einiger Scheinbarkeit auf das Gegentheil berufen, da vom chriſtlichen Standpunkte aus, Mohamet, wenn auch nicht nothwendig als Betrüger, ſo doch nur als religiöſer Schwärmer aufgefaßt werden kann. Voltaire ſelbſt nannte das Stück, den Tartüffe mit dem Schwerte. Es erregte wie dieſer einen Sturm der Frommen. Voltaire zog es daher nach der 3. Vorſtellung wieder zurück und ſchrieb am 22. Aug. ſpöttiſch an d'Argental: „Da ich das Opfer der Janſeniſten geworden bin, ſo werde ich den Mahomet dem Papſte widmen, wobei ich darauf rechne zum Biſchof in partibus infidelium ernannt zu werden, wenn das meine wahre Diöceſe iſt." Dies ſollte kein bloßer Scherz bleiben. Nachdem Voltaire 1743 bei einer Neuwahl in der Academie hauptſächlich wegen ſeines angeblichen Atheismus unterlegen war, ſetzte er Alles in Bewegung, in dieſer Beziehung ſeinen Ruf wieder herzuſtellen. Nachdem er des Erfolges ſo ziemlich ſicher ſchien, hatte er 1745 in der That die Kühnheit, dem ebenſo wohlwollenden als klugen Papſt Benedict XIV. ſeinen Mahomet zu widmen. Man hat zwar geſagt, daß dieſer dabei in eine Falle gegangen

ſei; es iſt aber leicht zu erkennen, daß es nur klug war, ſich, da das Werk es zuließ, die Voltaire'ſche Auffaſſung gefallen zu laſſen, wenn dieſe gewiß auch nur erheuchelt war, und ſich hierdurch den gefährlichſten Feind der Kirche zu verbinden, zumal es in einer Weiſe geſchah, welche auf Inhalt und Tendenz der Dichtung gar kein Gewicht legt, ſondern ſie nur als ein Produkt des Geiſtes und den Verfaſſer als geiſtvollen Kopf behandelt.

Schon ſeit 1737 war Voltaire mit der Ueberarbeitung der Maffei'ſchen Merope beſchäftigt, deren Ruhm ihn nicht ruhen ließ. Ich glaube kaum, daß Voltaire ſie urſprünglich nur zu überſetzen beabſichtigte. Wahrſcheinlicher iſt, daß er darthun wollte, wie ſehr Maffei noch hinter dem zurückgeblieben ſei, was er aus dieſem Stoffe zu machen im Stande war. Die Art, wie er das Werk ſpäter einführte, (1. 2. Hlbd., I. Th. S. —), weiſt zu ſehr darauf hin. Aus dieſem Grunde durfte er den Stoff aber auch nicht ganz frei auffaſſen und behandeln, ſondern mußte die Maffei'ſche Auffaſſung und Behandlung der ſeinen zu Grunde legen. Es iſt ebenſo unrichtig, die Voltaire'ſche Dichtung für eine bloße Ueberarbeitung der Maffei'ſchen, als ſie für eine ganz ſelbſtändige Arbeit auszugeben. Man ſagt, daß er das Stück vier Mal überarbeitet habe, jedenfalls trat er erſt am 20. Februar 1743 mit demſelben hervor*). Der Erfolg überſtieg die kühnſten Erwartungen. „Das Parterre — heißt es im Journal de Police — hat nicht nur applaudirt, daß das Haus zitterte, ſondern auch an tauſend Mal verlangt, daß der Dichter auf der Bühne erſcheine, um ihm ſeine Freude und ſeine Zufriedenheit zu erkennen geben zu können. Frau von Boufflers und Frau von Luxembourg boten alles auf, um ihn zu beſtimmen, den Wünſchen des Publikums zu entſprechen, Voltaire aber zog ſich davon niedergedrückt in ihrer Loge zurück, nachdem er der letzteren die Hand geküßt hatte.“ Hierdurch erledigen ſich die Auslaſſungen Leſſing's über das Erſcheinen Voltaire's auf der Bühne. Ein Theil des Erfolgs kam auf Rechnung von Delle Dumesnil. Fontenelle ſoll ſogar ſpitzig geſagt haben: Les répresentations de Mérope ont fait beaucoup d'honneur à Mr. Voltaire et la lecture en fait encore plus à Melle Dumesnil.“ Andererſeits wird wieder behaup-

*) Die Hachette'ſche Ausgabe der Oeuvres de Voltaire enthält in 3 Bänden die Briefe Voltaire's an Abbé Tournemine, an Scipio Maffei, den Brief de la Lindelle's und die Antwort darauf dem Stücke mit vorgedruckt.

tet, daß Melle Dumesnil, welche den den Proben beiwohnenden Voltaire anfangs gar nicht befriedigte, diesem vieles zu danken hatte. „Il faudrait avoir le diable au corps — soll sie gesagt haben — pour arriver au ton que vous me voulez faire prendre“ — worauf ihr Voltaire erwidert: „Eh vraiment, oui Mademoiselle, c'est le diable au corps, qu'il faut avoir pour exceller dans tous les arts.“ —

Dies fiel in die Zeit, da Crébillon, der ihn als Censor schon früher dadurch aufgebracht hatte, daß er die Aufführung seines Mahomet anfangs beanstandet, ihn durch die Schwierigkeit, welche er der Wiederaufnahme seines Julius Cäsar in den Weg legte, aufs Neue erzürnte. Es ist aber mindestens zweifelhaft, ob Crébillon in dem einen und anderen Fall vom Neid gegen seinen glücklicheren Rivalen oder von den Pflichten seiner Stellung geleitet wurde. Es ist insbesondere gar nicht so unwahrscheinlich, daß das Verbot von Julius Cäsar auf höhere Weisung erfolgte. Gewiß aber ist, daß Voltaire in seiner überall Feinde und Neider witternden Art, das erste annahm und darüber um so zorniger war, als er Crébillon früher wohl gewollt hatte. Jedenfalls machte er die Sache nur schlimmer, da seine Feinde diese Stimmung benützend, Crébillon zum Aushängeschild ihrer Partei machten, was besonders vom König, der Voltaire nicht leiden konnte, gern gesehen wurde. Die Begünstigungen, die Crébillon bei Hofe, besonders von Madame Pompadour erfuhr, versetzten Voltaire in die größte Aufregung. Er schwor dem alternden Rivalen seine Ueberlegenheit fühlen zu lassen, und jedes seiner vermeintlichen Meisterwerke, wie die Maffei'sche Merope, durch eine neue, denselben Gegenstand behandelnde Tragödie in Schatten zu stellen. Sémiramis machte den Anfang. Doch wurde die Ausführung durch eine Reise an den Hof Friedrichs des Großen, durch eine andere nach Luneville, durch seine Aufnahme in die Academie und verschiedene Arbeiten hinausgeschoben.

Frau von Pompadour, zu klug sich die Freundschaft eines Mannes wie Voltaire ganz zu verscherzen, hatte bisher ihre Gunstbezeugungen zwischen ihm und Crébillon sorgsam getheilt. Zur selben Zeit, da diesem die Vergünstigung eingeräumt wurde, seinen Catilina bei Hofe vorlesen zu dürfen, erhielt Voltaire zur Aufführung seiner Semiramis eine kostbare Decoration vom König geschenkt. Und als später dem Crébil-

lon'schen, vom Hofe in jeder Weise geförderten Stück dieselbe Gunst widerfuhr, wurde Voltaire zum Hofhistoriographen und Gentilhomme ordinaire de la chambre du roi ernannt. Gleichwohl war Voltaire so unklug gewesen, den Zorn der mächtigen Frau durch ein Pasquill herauszufordern, wodurch nun die Parteinahme für Crébillon noch um vieles prononcirter hervortrat.

Am 29. August war die so lange vorbereitete Sémiramis endlich zur Aufführuug gekommen. Voltaire hatte, um den Erfolg sicher zu stellen, diesmal Alles in Bewegung gesetzt. Gerade der furchtbare Andrang aber wurde dem Stücke verderblich. Der Dichter hatte den in seiner Eriphyle gemachten Versuch erneut, einen Geist auf der französischen Bühne erscheinen zu lassen. Wir wissen, daß Lessing die Voltaire'sche Geistererscheinung schon ohne jeden Zwischenfall lächerlich fand, indem er sie an den Shakespeare'schen Geistern maß, doch selbst diese letzteren würden zwischen den Modeherren, welche die Bühne des Théâtre français an diesem Abende überfüllten, einen schweren Stand gehabt haben. Der Erfolg der Vorstellung, bei der nach Desnoiresterres die Zuschauer in zwei einander bekämpfende Lager zerfielen, (die „Soldats de Corbûlon" von Piron, die Partisanen und Freibillets Voltaire's von Thiériot, Dumolard, Lambert und dem Chevalier de la Morlière, dem Schrecken des Théâtre français, geführt) kam ins Schwanken, als die am Grabe des Ninus stehende Wache den zudrängenden Petits-maîtres der Bühne die Donnerworte: Place à l'ombre! entgegen rief. „J'ai trouvé la pièce mauvaise, urtheilte gleichwohl der Dichter Collé, mais c'est du Mauvais-Voltaire. Je n'en ferais pas autant, ni M. l'abbé Le Blanc non plus." Ein solcher Erfolg konnte Voltaire freilich nicht anstehen. Zunächst hatte der Zwischenfall aber zur Folge, daß die Zuschauer in Zukunft von der Bühne entfernt wurden*) und Voltaire, nach seiner Gewohnheit, das Stück noch einmal überarbeitete. Auch war es für ihn eine, wenngleich nur geringe Genugthuung, daß Crébillon's Catilina, trotz der Anstrengungen des Hofs, ebenfalls nur eine kühle Aufnahme fand. Er schrieb nun auch seinerseits einen Catilina ou Rome sauvée, und als weitere Gegenstücke Oreste und Les Pélopides.

*) Freilich, wie man sagt, nur dadurch, daß Voltaire zu den Vorstellungen seines Stücks alle Plätze auf derselben bezahlte.

Oreste wurde am 12. Januar 1750 mit der Clairon gegeben. Voltaire ließ im Prolog durch einen der Schauspieler ankündigen, daß der Verfasser der Tragödie nicht die Verwegenheit habe, mit der Elèctre (des Crébillon) kämpfen zu wollen, welche mit Recht sich des allgemeinsten Beifalls erfreue. Ob die Antwort Crébillon's auf dieses Compliment: Monsieur, j'ai été content du succès d'Elèctre, je souhaite que le frère vous fasse autant d'honneur que la soeur m' en a fait — wohl von derselben Aufrichtigkeit war? Trotz Voltaire's Anstrengungen, welcher der Claque sogar zugerufen haben soll(?): „Battons des mains, mes chers amis, applaudisons mes chers Athéniens! — brachte es der Orest nicht über 9 Vorstellungen.

Das Theater war damals so in der Mode, daß nahezu jedes größere Haus sein Privattheater besaß. Man nannte diese Theater Théâtres des cabinets. Voltaire pflegte wohl selbst auf ihnen bei seinen Freunden zu spielen. Eine größere Zahl seiner Lustspiele sind ursprünglich nur für diese Theater gedichtet worden. Auch seine Nichte, Mad. Denis, die nach dem Tode der Marquise du Châtelet sein Hauswesen führte, zeichnete sich hierbei aus. Daneben hatten sich verschiedene Liebhabertheater gebildet, deren Mitglieder aus jungen Leuten des Kleinbürgerstandes zusammengesetzt waren. In einem derselben, welches im Saale des Hôtel Clermont spielte, zeichnete sich besonders der Sohn eines Goldschmieds, Le Kain, aus. Voltaire, der sich für denselben interessirte, nahm ihn zu seiner weiteren Ausbildung bei sich auf. Ein Theater wurde im zweiten Stock seines Hôtels eingerichtet und das erste Stück, das man darauf darstellte, war der Mahomet; Rome sauvée *) folgte. Voltaire feierte mit diesem Theater neue Triumphe, die seine Abreise von Paris an den Hof des Königs von Preußen aufs Glänzendste illustrirten. Er hatte freilich gehofft, daß ihn der Hof von Paris nicht fortlassen würde. — Der Aufenthalt Voltaire's bei Friedrich dem Großen aber gehört umsoweniger in diese Darstellung, als er für die Entwicklung des Dramas so gut wie bedeutungslos war.

Voltaire kehrte vorübergehend nach Frankreich, doch nicht nach Paris zurück. Er war, wenn auch nur mündlich, bedeutet worden, daß ihn der unter dem Einfluß der Geistlichkeit stehende König in Paris, am liebsten selbst in Frankreich, nicht mehr zu sehen wünsche.

*) Dieses Stück wurde 1752 im Théâtre français gegeben.

Nur um Eclat zu vermeiden ließ man ihm seine Titel. Er siedelte daher 1754 nach der Schweiz über, wo er zwei kleine Besitzungen, Monrion, auf Bernischem Gebiete, und St. Jean, von ihm Les Délices getauft, in der Nähe des Genfer Sees, erwarb. 1758 kaufte er auch noch die an dem französischen Grenzlande Gex gelegenen Herrschaften Tourney und Ferney an, welche letztere sein Lieblingsaufenthalt wurde, so daß er sich nach und nach der übrigen Besitzungen wieder entäußerte.

Wie abgelegen er hier auch lebte, blieb er doch in der lebendigsten Wechselwirkung mit der Welt, so wie mit den Brettern, welche die Welt bedeuten. Eine ausgedehnte Correspondenz, welche erhalten geblieben und ein reger geselliger Verkehr vermittelten beides.

Auch hier hatte er wieder ein Theater errichtet, wodurch er eine wahre Revolution in den Anschauungen und Lebensgewohnheiten der unter der calvinistischen Orthodoxie in strenger Zucht stehenden Genfer Gesellschaft hervorbrachte, die zu diesen Darstellungen strömte und Aehnliches nun auch bei sich selbst einzuführen versuchte. Voltaire glaubte sogar in der Schaulust der Genfer ein Mittel zu finden, ihre engherzige Orthodoxie in wirksamer Art zu bekämpfen. Er war mit Diderot und d'Alembert in nahe Beziehungen getreten und hatte sich, obwohl deren materialistische Ansichten nicht theilend, doch in umfassender Weise an ihrem philosophischen Wörterbuche betheiligt. So veranlaßte er denn nun d'Alembert in den von diesem für dasselbe geschriebenen Artikel „Genf" folgenden Satz aufzunehmen:

„Man duldet in Genf kein Theater; nicht sowohl, weil man die Schauspiele an sich für verwerflich hält, als weil man die Neigung zu Putz, Verschwendung und Leichtfertigkeit fürchtet, welche die Schauspieler unter den jungen Leuten verbreiten. Sollte es aber nicht möglich sein, diesem Uebelstande durch strenge und gut gehandhabte Gesetze, welche das Verhalten der Schauspieler regeln, Abhilfe zu schaffen? Auf diese Weise würde Genf sowohl Schauspiele, wie gute Sitten haben und die Vortheile der einen und anderen genießen. Die theatralischen Darstellungen würden den Geschmack seiner Bürger bilden und ihnen eine Feinheit des Tactgefühls, eine Zartheit der Empfindungsweise geben, die man ohne ihre Beihilfe nur schwer zu erreichen vermag. Die Literatur würde hiervon Nutzen ziehen, ohne daß die Leichtfertigkeit gewänne und Genf die Weisheit der Lacedämonier mit der Feinheit der Athener in sich vereinigen."

Dieser Artikel brachte in Genf große Aufregung hervor, da ein großer Theil der Bürger für die darin ausgesprochenen Ansichten

Partei nahm, ein anderer, das Consistorium an der Spitze, sich in heftiger Weise dagegen erhob. Dies rief nicht nur einen Protest Rousseaus gegen die Schauspiele (La lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles) hervor, welcher nicht unbeantwortet blieb (Lettre à Mr. J. J. Rousseau, citoyen de Genève) sondern es ward auch der hauptsächliche Grund zu der Feindseligkeit Rousseau's und Voltaire's, die letzterer zwar lange auszugleichen suchte, doch immer ohne Erfolg.

Die Vorstellungen im Voltaire'schen Hause, von denen Gibbon in seinen Erinnerungen eine Beschreibung giebt, aus der unter Anderem hervorgeht, daß Voltaire selbst hier den Lusignan, Alvarès, Benasser und Euphémon spielte, waren 1755 vom Genfer Consistorium ganz untersagt worden, was hauptsächlich den Anlaß zum Ankauf des der Machtsphäre desselben entzogenen Tourney gab. Auch hier wurde rasch ein Theater errichtet, wie Voltaire sagt, das zwar kleinste, aber hübscheste Theater der Welt. Immerhin faßte es an 200 Personen und trotz der Verbote des Consistoriums kamen die Genfer auch hier wieder in Menge herbei. Ein Besuch Le Kain's frischte die Pariser Theatererinnungen auf. Fast die ganze Zaire wurde gespielt. Le Kain spielte den Orosman, Mad. Denis die Titelrolle, nach Voltaire à merveille, er selber den Lusignan. Er legte Le Kain eine neue Liebestragödie L'orphelin de la Chine vor, welche der „Halbsterbende" — so früh gingen diese affectirten Klagen schon an — bereits 1753 nach der Uebersetzung eines chinesischen Dramas: Die Waise von Tchao des Pater Prémare begonnen hatte. Es wurde am 20. August 1755 mit großem Erfolg in Paris gegeben. Melle. Clairon als Idamé entzückte darin. Es gefiel auch bei Hofe, wo Voltaire einer Partei mmer gewiß sein konnte. Mißfiel es dem Könige, so gefiel es der Königin, mißfiel es der Königin, so gefiel es dem Könige.

In diese Zeit fallen verschiedene von Voltaire's witzigsten und bissigsten Pamphleten. Er war fast niemals der Angreifende, aber der unbarmherzigste und perfideste Gegner, wenn man ihn angriff. Er hatte bisher halb aus Dankbarkeit, halb aus Klugheit ein freundschaftliches Verhältniß mit den Jesuiten zu unterhalten gesucht. Jetzt waren diese plötzlich so unklug gewesen, ihn im Journal de Trévoux angreifen zu lassen. Die Erwiderung war die famose Rélation de la maladie, de la confession et de l'apparition du jésuite P. Berthier, der dann noch die Rélation du voyage de Grassin, neveu

de frère Garasse, successeur de frère Berthier folgte. Es waren aber nicht die einzigen literariſchen Hinrichtungen, die Voltaire damals vollzog, vielmehr ſteht uns diejenige hier näher, welche den Herausgeber der Année littéraire, Elie Catherine Fréron betraf, der ſich ſeit lange mit herausfordernder Anmaßung, in nicht ſelten giftiger und gehäſſiger Weiſe zum Richter über die bedeutendſten Männer der Zeit, beſonders auch über Voltaire, aufgeworfen hatte. Dieſer züchtigte ihn zunächſt in ſeinem Pauvre diable, da aber Fréron's Angriffe nicht aufhörten, bediente er ſich auch noch der dramatiſchen Form dazu. Wie der 1759 erſchienene Socrates, ſcheint auch anfangs L'Ecossaise nicht für die Bühne beſtimmt geweſen zu ſein, da ſie früher als auf dieſer im Druck und wie jener unter fremdem Namen, als Ueberſetzung aus dem Engliſchen erſchien. Der Socrates als „Ouvrage dramatique de feu Mr. Thomson, traduit par feu M. Fatana, comme on sait" — l'Ecossaise als „Comédie en 5 actes par M. Hume, traduite par Jerome Carré." Voltaire hatte darin Fréron in der Figur des Journaliſten Frélon auf die gehäſſigſte und dabei doch unverkennbarſte Weiſe gezeichnet. Er wird darin als fripon, crapaud, lézard, couleuvre, araignée, langue de vipère, esprit de travers, lâche coquin, coeur de boue, méchant, faquin, impudent, espion titulirt. Fréron parirte zunächſt dieſen Streich nicht ohne Geſchick. Er wies nach, daß Hume der Dichter nicht ſein könne, und gab Gründe an, warum er nicht zu glauben vermöge, daß, wie man behaupte, Voltaire der Dichter ſei, Gründe, die freilich ebenſoviele ſatiriſche Stiche waren. Voltaire antwortete mit ſeinem Pamphlet A Messieurs les Parisiens,*) welches unter dem Namen Carré's geſchrieben iſt und vom giftigſten Spotte überfließt. Vernichtender noch war die Aufführung am 26. Juli 1760, und der ungeheure Erfolg, den ſie hatte. Voltaire entſchloß ſich zu einigen Milderungen und hatte den Namen Frélon in Wasp umgeändert. Frélon, der es gehört, erſuchte dagegen die Schauſpieler den Namen Frélon unverändert zu laſſen, oder lieber noch ſeinen eignen, Fréron, gleich an die Stelle zu ſetzen weil — wie es in der Année littéraire 1760 t. V. p. 215 heißt —, „unſer Theater hierdurch eine kleine ehrliche Freiheit gewinnen würde, was für die Vervollkommnung der dramatiſchen Kunſt einen Auf-

*) In der Ausgabe von Hachette dem Stücke vorgedruckt.

ſchwung verſpricht.*) Voltaire ſeinerſeits reizte das Publikum gegen Fréron noch durch ein zweites à Messieurs les Parisiens gerichtetes und unmittelbar vor der Vorſtellung verbreitetes Flugblatt auf. Die Ecoſſaiſe hatte 16 Vorſtellungen in dieſer Saiſon und wurde auch in der nächſten wieder aufgenommen.

Am 28. Aug. 1760 ſchreibt Voltaire im Rückblick auf die Campagne des letzten Jahres an d'Argental: „Mon vieux corps, mon vieux tronc a porté quelques fruits cette année, les uns doux, les autres amers, mais ma sève est passée, je n'ai ni fruits, ni feuilles, il faut obéir à la nature et ne pas la gourmander. Les sots et les fanatiques auront bon temps cet automne et l'hiver prochain, mais gare le printemps!"

Schon am 3. September d. J. feierte er aber durch die Aufführung ſeines Tancrède neue Triumphe. Der Dichter nahm alles im Sturme durch Rührung und Thränen gefangen. Doch begegnet man auch hier wieder bei ihm einem gewiſſen Mangel an Erfindungskraft. Das ohnedies ſehr ſchwache Motiv eines Briefs ohne Adreſſe, das Voltaire ſchon in Zaire und in der Ecoſſaiſe verwendet hatte, findet ſich hier zum dritten Male benützt. Fréron, der feurige Kohlen auf das Haupt ſeines Gegners ſammelte, wog Lob und Tadel mit ſo viel Einſicht und Gewiſſenhaftigkeit ab, daß ſelbſt Voltaire ſich mit beiden einverſtanden erklärte. Er hielt die Motive für die ſchwache Seite des Stücks, wies einzelne Fehler in der Charakteriſtik nach, die nicht überall folgerichtig ſei und vermißte die Energie und Feinheit der Sprache, die Voltaire's frühere Dichtungen auszeichneten. Dagegen giebt er zu, daß das Stück reich an ſchönen und dramatiſchen Situationen ſei, daß man in den Empfindungen der Einfachheit und ſchönen Natürlichkeit begegne, welche die Werke der Griechen ſo bewundernswerth machten, daß es frei von geiſtreicher und ſentenziöſer Abſichtlichkeit erſcheine und ein ritterlicher Zug durch die Dichtung gehe, welcher zur Begründung einer ganz neuen Gattung des Dramas hinführen dürfte. Viel hatte die Darſtellung zum Erfolge mit beigetragen. Wurde der Tancred doch la tragédie de Mademoiselle Clairon genannt.

*) Hier, wie bei Denoireſterres V. 488, findet man auch den Bericht Fréron's über die Vorſtellung. Auch Voltaire berichtet über den Erfolg in dem der Hachette'ſchen Ausgabe vorgedruckten Avertiſſement.

Voltaire, welcher die freundlichen Beziehungen zu Madame Pompadour wieder hergestellt hatte, und ihr für die königliche Bestätigung seiner Käufe von Tourney und Ferney zu Danke verpflichtet war, beschloß die erste Ausgabe seines Tancred dieser Dame zu widmen, mit der heimlichen Hoffnung vielleicht, den glühendsten Wunsch seines Herzens, die Erlaubniß zur Rückkehr nach Paris hierdurch erwirken zu können. Indessen befand er sich in einer schwierigen Lage dabei. Es galt einer allgemein verhaßten und verachteten Frau öffentlich in einer Weise zu huldigen, welche die Freisinnigkeit seines Charakters nicht bloßstellte. Er schickte, um sicher zu gehen, seine Widmung an Choiseul zur Begutachtung ein. Obschon sie von ihm, wie von Mad. Pompadour, die vollste Zustimmung erhalten hatte, sollte sie gleichwohl der Anlaß zu einem völligen Bruch mit letzterer werden. Sie begann nämlich:

„Madame, toutes les épitres dédicatoires ne sont pas de lâches flatteries, toutes ne sont pas dictées par l'intérêt, celle que vous reçûtes de M. de Crébillon, mon confrère à l'académie et mon premier maître dans un art que j'ai toujours aimé, fut un monument de sa reconnaissance; le mien durera moins, mais il est aussi juste. J'ai vu dès votre enfance les Grâces et les talents se développer, j'ai reçu de vous, dans tous les temps, des témoignages d'une bonté toujours égale. Si quelque censeur pouvait désapprouver l'hommage que je vous rends, ce ne pourrait être qu'un coeur né ingrat. Je vous dois beaucoup, Madame, et je dois le dire, j'ose encore plus. J'ose vous remercier publiquement du bien que vous avez fait à un très grand nombre de veritables gens de lettres, de grands artistes, d'hommes de mérite en plus d'un genre."

Voltaire hatte die Marquise sicher in keiner Weise beleidigen, aber er hatte sich vor dem Vorwurfe der Schmeichelei so viel wie nur möglich sicher stellen, so viel wie nur möglich die Grenzen der Wahrheit inne halten wollen. Von diesem Standpunkte aus war seine Widmung auch in vieler Beziehung sehr geschickt abgefaßt, so daß Mad. Pompadour, die keine Zweideutigkeit darin suchte, sich völlig einverstanden damit erklären konnte. Gleichwohl bot sie den Feinden Voltaires einige Blößen dar, die diese aufs Perfideste zu seinem Nachtheile ausbeuteten. Mad. Pompadour erhielt in dessen Folge nachstehenden anonymen Brief:

„Madame, Monsieur de Voltaire vient de vous dédier sa tragédie de Tancrède: ce devrait être un hommage inspiré par le respect et la reconnaissance,

mais c'est une insulte, et vous en jugerez comme le public, si vous la lisez avec attention. Vous verrez que le grand écrivain sent apparemment que l'objet de ses louanges n'en est pas digne et qu'il cherche à s'en excuser aux yeux du public. Voici ses termes: ‚J'ai vu, dès votre enfance les grâces et les talents se développer, j'ai reçu de vous dans tous les temps des témoignages d'une bonté toujours égale. Si quelque censeur pouvait désapprouver l'hommage que je vous rends, ce ne pourrait être qu'un coeur né ingrat. Je vous dois beaucoup et je dois le dire.' — Que signifient au fond ces phrases, si ce n'est que Voltaire sent, qu'on doit trouver extraordinaire, qu'il dédie son ouvrage à une femme que le public juge peu estimable, mais que le sentiment de la reconnaissance doit lui servir d'excuse? Pourquoi supposer que cet hommage trouvera des censeurs tandis que l'on voit paraître chaque jour des épitres dédicatoires adressées à des caillettes sans nom ni état, ou à des femmes d'une conduite repréhensible, sans qu'on y fasse attention."*)

Auch Crébillon ſcheint nicht von der Aufrichtigkeit des Lobes, das ihm Voltaire hierbei gezollt, überzeugt worden zu ſein. Wenigſtens legte er der am 18. Jan. 1762 erfolgenden Aufführung von Voltaire's Droit du seigneur anfänglich Schwierigkeiten in den Weg. Auch trat Voltaire's wahre Meinung in dem kurz nach des alten Rivalen Tode anonym von ihm herausgegebenen Eloge de Crébillon (1762) an den Tag, durch welches ein feiner, doch bitterer Spott hindurchgeht.

In dieſem Jahr wurde die in ſechs Tagen entſtandene Olympia auf dem Theater zu Ferney gegeben. Der vom Erfolge entzückte Dichter ſchrieb, 25. März 1762, an den Herzog von Villars: „Mad. Denis ſpielte die Statira wie Melle Dumesnil die Merope; Mad. d'Hermanche führte die Olympia mit der Stimme, der Betonung, der Seele der Melle Gauſſin aus, was mich aber noch mehr in Erſtaunen geſetzt, war unſer Freund Cramer. Ich übertreibe nicht, aber nie ſah ich noch einen Schauſpieler, Baron mit eingerechnet, der den Caſſandre wie er zu ſpielen im Stande geweſen wäre." Voltaire ſprach freilich immer nur in Hyperbeln von ſeinem Theater.

1763 erſchien die Tragödie Saul als eine Ueberſetzung aus dem Engliſchen im Druck. Dies ließ vermuthen, daß ſie aus noch anderen als poetiſchen Motiven hervorging. In der That war es einer der vielen Angriffe Voltaire's auf die Bibel. 1764 fand die ebenfalls anonym erſchienene Tragödie: Le Triumvirat bei ihrer Aufführung

*) Desnoireſterres a. a. O. VI. p. 17.

am 5. Juli eine nur kühle Aufnahme. Die Zeit von 1760—64 ist aber ausgezeichnet durch einige andere Werke des Dichters, die zu seinen bedeutendsten zählen und durch verschiedene Handlungen desselben, welche die großen und hochherzigen Eigenschaften seines Charakters im hellsten Lichte erscheinen lassen. Ich führe von ersteren nur die Herausgabe der Werke Corneille's und den Traité sur la tolérance, von letzterm die Adoption der Enkel-Nichte Corneille's und die Wiederherstellung des guten Namens der Calas, Sirvens und de la Barres an, wodurch der Kampf gegen die Mißbräuche der Kirche und Geistlichkeit auch auf das Gebiet der Rechtspflege und Gesetzgebung übertragen wurde, in dem Voltaire als der Vorkämpfer für Freiheit und Humanität im besten und edelsten Sinne erscheint.

Die Adoption von Fräulein Corneille führte zu einem neuen Zusammenstoße mit Frèron. Frèron hatte sich auf Anregung Titon du Tillets nicht ohne Erfolg für die in bedrängte Verhältnisse gerathenen Nachkommen Corneille's verwendet. Als Voltaire auf eine öffentlich in Gestalt einer Ode an ihn gerichtete Aufforderung Fräul. Corneille im Nov. 1760 adoptirt hatte, wagte es Frèron diesen Act der Menschenfreundlichkeit in der gemeinsten Weise zu verdächtigen. Indeß hatte dieses Ereigniß noch andre für die vorliegende Darstellung wichtige Folgen. Nachdem von der Academie schon wiederholt der Gedanke erwogen worden war, unter ihrem Schutze eine Ausgabe der classischen Schriftsteller Frankreichs erscheinen zu lassen, wurde diese Idee jetzt von Voltaire praktisch gefördert, indem er sich zu einer von ihm commentirten Herausgabe der Werke Corneille's zum Besten der von ihm adoptirten Enkelnichte bereit erklärte. Er übernahm die Kosten des Drucks, empfahl das Unternehmen der Theilnahme Frankreichs und Europa's und ging mit voller Begeisterung an's Werk. Allein die Dichtungen Corneille's stellten sich ihm jetzt, da er sie Scene für Scene, Vers für Vers einer sorgfältigen Kritik unterwerfen mußte, doch etwas anders als früher dar, da er sich ihren Wirkungen noch ganz unbefangen hingegeben hatte — und wenn ich auch nicht behaupten will, daß sich in seine Beurtheilung eine bewußte dichterische Eifersucht mischte, so fürchte ich doch, daß sich dieselbe unbewußt mit in sie eingeschlichen haben dürfte.

Dies scheint auch d'Alemberts Ansicht gewesen zu sein, der im Auftrag der Academie, Voltaire auf die ihr von diesem vorgelegten

Noten zum Cid, zu den Horatiern, dem Tod des Pompejus, zum Polyeucte und zum Cinna Folgendes schrieb:

„Wir sind sehr von Ihren Anmerkungen zu den Horatiern befriedigt gewesen, weniger freilich von denen zu Cinna, die uns etwas übereilt erscheinen. Die Anmerkungen zum Cid sind besser, bedürfen aber auch noch der Durchsicht. Es scheint, daß Sie nicht immer so sehr auf die Schönheiten, als auf die Fehler des Dichters achteten, die nicht Jedermann sichtbar sind. Wenn Sie Corneille berichtigen, werden Sie immer ganz unwiderleglich im Rechte sein müssen, sonst ist es besser, gar nichts zu sagen. Nehmen Sie mir meine Aufrichtigkeit nicht übel, Sie haben mich dazu aufgefordert, auch ist es von großer Wichtigkeit, sowohl für Sie, wie für Corneille, für die Academie und für die Ehre der französischen Literatur, daß Ihre Anmerkungen selbst gegen eine übelwollende Kritik noch geschützt sind. Schließlich, mein theurer College, können Sie diesem Werke nie genug Sorgfalt und Genauigkeit widmen. Dieses Monument, welches Sie Corneille errichten, muß auch eins für Sie selbst werden, und es hängt einzig von Ihnen ab, daß es dies wird."

Voltaire vertheidigte sich. Er meinte, daß eine falsch verstandene Ehrfurcht, den Zweck, den man mit diesem Werke verfolge, völlig verfehlen würde. Es handle sich nicht blos darum, dem Dichter des Cid ein Denkmal zu errichten, man habe auch Rücksicht auf den Leser, besonders auf den Ausländer zu nehmen, der Alles zu bewundern geneigt sei und wenn er nicht von den Fehlern unterrichtet werde, welche nur zu oft mit den Schönheiten verbunden sind, in Irrthümer verfallen könne, gegen die man ihn schützen müsse. Voltaire stand mit dieser Ansicht gewiß nicht allein. So schreibt ihm der Cardinal Bernis: „Was Ihre Bemerkungen zu Cinna betrifft, so adoptire ich sie alle. Sie könnten noch strenger sein. Mit dem Worte, daß Cinna eher ein schönes Gedicht, als eine gute Tragödie sei, ist alles gesagt." Auch Diderot meint, daß er alles wahr, gerecht, interessant und schön, aber nachsichtiger fände, als er gewesen sein würde. Voltaire habe nicht alles getadelt, was zu tadeln sei.

Ungleich mehr persönliche Einflüsse dürften sich dagegen in den Noten zu der Uebersetzung der ersten drei Acte von Shakespeare's Julius Cäsar geltend gemacht haben, welche Voltaire neben dem Corneille'schen Cinna zum Abdruck brachte, wenn auch Byron sicher zu weit ging, als ihm beim Durchlesen dieser Uebersetzung das geflügelte Wort Traduttore traditore! entfuhr. Ich glaube vielmehr, daß Voltaire in dieser Uebersetzung, mit Ausnahme der Prosastellen, nicht nur

so treu wie möglich erscheinen, sondern auch seine Uebersetzungskunst zeigen wollte. Wenn er gleichwohl tief unter seinem Vorbilde im Ausdruck blieb, so lag dies theils in der Verschiedenheit des Geistes und der Mittel der französischen Sprache, theils in einem gewissen Mangel von Voltaire's Natur, welche die charakteristische dramatische Schönheit im Ausdruck des englischen Dichters nicht überall nachzuempfinden und nachzuahmen vermochte. Dagegen scheinen die Prosastellen allerdings ganz absichtlich ins Platte herabgezogen zu sein, um die vermeintliche Gemeinheit und Rohheit derselben entschiedener fühlbar zu machen. Wenn Voltaire den von ihm behaupteten Mangel an Bildung, an Kenntnissen, Geschmack und Wohlanständigkeit des britischen Dichters hier noch schärfer als früher betont, so ist er doch noch immer voll Bewunderung für dessen Genie. Obschon er in den Römern derselben nichts als Bauern (campagnards) früherer Zeiten erblickt, die sich in einer Schenke verschwören, und der sie zu einer Flasche auffordernde Cäsar nach ihm gewiß nicht dem wirklichen gleicht, so will er dies ungeheuerliche Schauspiel doch lieber ansehen, als die langen Tiraden einer kalten Liebe oder die noch kälteren politischen Auseinandersetzungen so vieler französischer Stücke mit anhören.

Inzwischen wurden in Ferney die dramatischen Spiele ununterbrochen fortgesetzt. Selbst hier war der Erfolg einer neuen Tragödie des 72jährigen Dichters: Les Scythes, ein nur schwacher; bei der am 26. März 1767 stattfindenden Aufführung in Paris blieb er natürlich völlig aus. Nicht besser erging es einem anderen Stücke desselben: Charlotte ou la Comtesse de Chivry. Das Jahr 1769 brachte das Lustspiel Le dépositaire und die Tragödie Les guèbres, die letztere anonym mit einer an sich selbst gerichteten Widmung eines angeblich noch jungen Autors, der nicht den Beifall des Theaters erstrebte, sondern, so viel an ihm liege, Ehrfurcht vor dem Gesetze, Humanität und Duldung einzuflößen beabsichtigt habe. Auch die Sophonisbe und Les lois de Minos stammen aus diesem Jahr. Nur die erste ward aufgeführt (15. Jan. 1774). Ihnen folgten 1773 Les Pélopides.

Die Mißerfolge, welche alle diese Dichtungen hatten, die vergeblichen Anstrengungen, welche er machte, die Erlaubniß zur Rückkehr nach Paris zu erwirken, die stets an der unüberwindlichen Abneigung Ludwig XV. scheiterten, die Angriffe, mit denen er fort und fort

und nicht am wenigſten von ſolchen zu kämpfen hatte, welche ihm, wie neuerdings Clément, zu Danke verpflichtet waren, hatten Voltaire in eine überaus reizbare und mißtrauiſche Stimmung verſetzt. Nur aus ihr kann es erklärt werden, daß ihn das Vorwort zu einer im Jahre 1776 erſchienenen Ueberſetzung der Shakeſpeare'ſchen Dramen von Letourneur, Cathuélan und Fontaine Malherbe in ſonſt faſt unbegreiflicher Weiſe aufregte, da hier doch nur das, was er ſelbſt, allerdings mit gewiſſen Einſchränkungen, und entſchiedener nach ihm La Place (1645) in der Vorrede zu ſeinen Ueberſetzungen, dargelegt hatte in uneingeſchränkterer Weiſe ausgeſprochen ward. Auch Voltaire hatte Shakeſpeare in vieler Beziehung über die franzöſiſchen Tragiker geſtellt, ſich aber ſtillſchweigend ausgenommen, weil er die an ihnen von ihm gerügten Fehler vielleicht vermieden zu haben glaubte. Jetzt aber wurde der engliſche Dichter bedingungslos über alle franzöſiſchen Tragiker geſtellt und zwar zu einer Zeit, da Shakeſpeare in ſeinem Vaterlande wieder neue Triumphe feierte und ſich in Frankreich die Diderot'ſche Schule offen für ihn erklärte, Voltaire's eigne tragiſchen Triumphe aber verſtummten.

Es war jedenfalls unrichtig, wenn Voltaire glaubte, daß die Erhebung Shakeſpeare's hauptſächlich gegen ihn und ſeinen wohlerworbenen Ruhm gerichtet ſei, aber es war ein ſehr richtiges Vorgefühl welches ihm ſagte, daß wenn von dieſem Dichter der Maßſtab der Beurtheilung dramatiſcher Werke in Zukunft abgeleitet werden ſollte, es mit dem Ruhm nicht nur ſeiner Werke, ſondern mit dem der klaſſiſchen franzöſiſchen Tragödie überhaupt ſo gut wie vorbei ſei. Voltaire ergriff, ausgeſprochenermaßen die Waffen zwar nur zur Vertheidigung Corneille's und Racine's, zur Vertheidigung des tragiſchen Ruhms ſeines Vaterlandes, für die Heilighaltung der Grundgeſetze der tragiſchen Dichtung. Würde man es ihm aber verdenken können, wenn er ſie zugleich für die Vertheidigung ſeines eignen Ruhms, für das Werk ſeines ganzen Lebens ergriffen hätte? Nicht daß er ſie ergriff, nur wie er ſie führte, iſt hier zu tadeln.

„Haben Sie — ſchreibt er am 19. Juli 1776 an d'Argental — die zwei Bände jenes Elenden geleſen, in denen er Shakeſpeare als das einzige Muſter der wahren Tragödie aufſtellt? Er nennt ihn den Gott des Theaters! Er opfert ſeinem Idole alle Franzoſen ohne Ausnahme; er hält es nicht einmal der Mühe für werth, Corneille! Racine! zu nennen. Dieſe beiden großen Männer ſchließt er in die allgemeine Verwerfung mit ein! Giebt es wohl einen Haß

der stark genug wäre, für diesen schamlosen Tropf? Ist der Schimpf, den er Frankreich zufügt, zu dulden? Das Blut kocht in meinen alten Adern, da ich davon spreche. Denn das Furchtbarste ist, daß das Ungeheuer in Frankreich eine Partei hat und daß ich es gewesen bin, welcher zuerst von diesem Shakespeare gesprochen, der den Franzosen zuerst einige Perlen gezeigt, die ich in diesem ungeheuren Misthaufen fand. Ich ahnte es nicht, hierdurch die Ursache zu werden, daß man Corneille und Racine die Kronen vom Haupte reißt, um die Stirn eines barbarischen Histrionen damit zu schmücken!"

Aus diesen Worten ergiebt sich, daß seine dermalige Auffassung Shakespeare's, wie sie von seiner eigenen früheren um ein Beträchtliches abwich, dem Sentiment seiner Zeit nicht mehr so allgemein entsprach, wie einige Schriftsteller dies uns heute noch glauben machen möchten. Bei den Herren der Academie und deren Anhängern durfte er auf Uebereinstimmung wohl rechnen. Nicht an die Nation, sondern an sie richtete daher Voltaire auch damals sein Schreiben, oder wie er es nennt, sein Factum, gegen „Gilles Shakespeare" und gegen „Pierrot Letourneur."

„Ihre Betrachtungen über Shakespeare" — erwiderte d'Alembert — „sind uns sehr interessant für die Literatur im Allgemeinen erschienen und für die Aufrechterhaltung des Geschmackes in der französischen so wichtig, daß das Publikum die Vorlesung derselben in der Sitzung am 25. dieses Monats, bei welcher die Preisvertheilung stattfinden soll, mit Vergnügen anhören wird." „Nur könnten Sie statt der aus Shakespeare angeführten Gemeinheiten (grossieretés), die öffentlich völlig unlesbar, leicht einige andere lächerliche, doch lesbare Stellen, an denen es nicht fehlen wird, ausziehen. Ueberhaupt können Sie Ihrer Abhandlung noch zufügen, was sie pikanter zu machen verspricht, obschon sie dies schon jetzt genug ist."

Voltaire wußte sofort noch ein besseres Auskunftsmittel. „Wäre es nicht gut — erwidert er ihm — an jenen bedenklichen Stellen nur etwas innezuhalten und die Worte nicht auszusprechen, so daß im Publikum gerade hierdurch der Wunsch rege würde, den göttlichen Shakespeare in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit, in seiner unglaublichen Niedrigkeit kennen zu lernen." — „Mr. d'Alembert, schreibt Voltaire einige Tage darauf, wird das Publikum benachrichtigen, daß er nicht Alles beim wahren Namen zu nennen wagt, was den ehrbaren Shakespeare in seiner vollen Kraft und Stärke erscheinen lassen würde. Ich glaube, daß diese Enthaltsamkeit der Versammlung gefallen und man sich noch Schlimmeres denken wird, als was man verschweigt."

Voltaire erreichte zwar zunächſt ſeinen Zweck, die Lacher und die öffentliche Meinung auf ſeine Seite zu ziehen, das Aufſehen, das er hierdurch erregte, hat aber vielleicht mehr, als alles Andere zur Verbreitung der Shakeſpeare'ſchen Dichtungen beigetragen, die Viele jetzt kennen lernen wollten. Von den Erwiderungen, die das Voltaire'ſche Pamphlet hervorrief, mögen nur Baretti's: Discours sur Shakespeare et Mr. Voltaire, des Chevalier Rutlidge's Observations à Messieurs de l'académie française und Lady Montague's Apology of Shakespeare in reply to the critic of M. de Voltaire erwähnt werden.

Voltaire, der ſeinem Ferney ein Wohlthäter und in den Zeiten der Noth ein väterlicher Fürſorger war, der deſſen Bewohnern durch die Hebung der Bodencultur zu einem ſo allgemeinen Wohlſtand verholfen hatte, daß er in ſeinem Teſtamente bei einem verhältnißmäßig kleinen Vermächtniſſe für die Armen ſeiner Herrſchaft hinzufügen konnte „wenn es deren überhaupt giebt" — hatte ihnen unter Anderen auch eine Kirche und ein Theater erbaut. Lekain war zur Eröffnung des letzteren gewonnen worden. Doch ſollte ſich gerade bei dieſer Gelegenheit ſo recht der Egoismus dieſes Künſtlers zeigen, der doch Voltaire ſo viel zu danken hatte, indem er es dem greiſen Dichter verweigerte, in deſſen Olympia aufzutreten, weil ihm die ihm darin zufallende Rolle nicht zuſagte. Voltaire ſollte aber noch ſchmerzhaftere Erfahrungen an ihm machen. Am 2. Januar 1778 war ſeine Irène mit Stimmeneinheit von den Schauſpielern der Comédie française angenommen worden. Auch diesmal widerſetzte ſich Le Kain, die ihm von Voltaire darin zugedachte Rolle zu übernehmen, weil ihm dieſelbe nicht dankbar genug erſchien. Vergebens waren die Bitten der Freunde, vergebens die rührenden Briefe des faſt 84jährigen Dichters.*) Le Kain beharrte auf ſeiner Weigerung.

---

*) J'y travaillais — heißt es in deſſen Briefe vom 19. Januar — nuit et jour malgré ma mauvaise santé et j'esperai qu'à Pâques j'aurais pu par ma docilité et ma déférence à leurs lumières, rendre la pièce moins indigne de vous. Je me flattais même que vous pourriez jouer le rôle de Leonce qui n'est pas fatigant et qne vous auriez rendu très imposant par vos talents sublimes. Es iſt nöthig, auf ein ſo eclatantes Beiſpiel der Ueberhebung des ſchauſpieleriſchen Egoismus nachdrücklich hinzuweiſen, weil man das Beſtehen derartiger Uebergriffe fortwährend leugnet und den Klagen über den Nachtheil, den die Entwicklung der Bühne hierdurch erleidet, mißtraut.

Der Tod Ludwigs XV. hatte Voltaire den Gedanken nach Paris zu gehen, bestimmter ins Auge fassen lässen. Ludwig XVI. theilte zwar die Abneigung seines Vorgängers gegen ihn. Voltaire aber rechnete auf seine weißen Haare, auf die gerühmte Milde des Königs und die Güte der Königin und war entschlossen auch ohne besondere Erlaubniß die Reise zu unternehmen, „Es ist nie von einer formellen Ausweisung die Rede gewesen, — schrieb er schon 1775 — ich habe immer meine Charge und das Recht, sie auszuüben, behalten. Wenn ich um die Erlaubniß nachsuchen wollte, würde man glauben, daß ich diese Rechte gar nicht besitze." Nichtsdestoweniger war die Ausführung immer wieder verschoben worden. Endlich am 2. Februar 1778 trat er die Reise unter den Segenswünschen der Bevölkerung seiner Besitzungen an. Er traf Le Kain nicht mehr am Leben; da ein hitziges Fieber am 8. Febr. denselben plötzlich hingerafft hatte. Er selbst aber schien durch die Aufregung fast wie verjüngt. Wie lange er schon über seine Hinfälligkeit und das Gefühl des nahenden Todes geklagt hatte, so fand ihn La Harpe, der ihn zehn Jahre nicht gesehen, doch weder verändert, noch gealtert. Sein Geist, sein Gedächtniß hatten von ihrer wunderbaren Kraft nichts verloren. Aber auch Paris gerieth in Aufregung. Die Kämpfe der Gluckisten und Piccinisten, die noch eben Alles in Athem gehalten hatten, traten vor seiner Erscheinung ganz in den Hintergrund. Man dachte an nichts als an ihn, ihn zu sehen, zu sprechen oder sprechen zu hören. Natürlich daß der Hof und die Frommen erschraken, daß sie ihn nur zu gern wieder entfernt hätten, aber doch nichts gegen ihn zu unternehmen wagten.

Allein diese Aufregungen sollten dem kränklichen Mann in andrer Weise verderblich werden. Es ist hier nicht der Ort auf die unerhörten Triumphe, die fast abgöttische Verehrung, die ihn aller Orten erwarteten, auf die Kämpfe, welche er mit der Eitelkeit und der Empfindlichkeit der Schauspieler hier zu bestehen hatte, auf die beides unterbrechende Krankheit des Dichters und die Anstrengungen einzugehen, welche die Geistlichkeit machte von letzterer Nutzen zu ziehen. Es mag hier genügen, nur einige Momente aus diesem bewegten wechselvollen und erschöpfenden Leben hervorzuheben.

Am 25. Februar wurde Voltaire, nachdem er schon länger an einem Bluthusten gelitten, von einem Blutsturz betroffen. Er ließ den Abbé Gaultier herbeirufen, der seinen Zustand benutzt hatte, ihn

zu einem reuigen Bekenntniß zu drängen. Voltaire, von dem Gedanken geängstet, nach seinem Tode dem Hasse der Geistlichkeit preisgegeben zu sein, zeigte sich hierzu endlich bereit. Es lautete also:

„Ich Unterzeichneter erkläre, daß da ich, seit 4 Wochen an einem Bluthusten leidend, mich im Alter von 84 Jahren noch bis zum Altar fortschleppen kann und der Pfarrer von St. Sulpice seinen guten Werken auch noch das zugefügt hat, mir den Priester, Herrn Abbé Gaultier, zu schicken, ich diesem gebeichtet habe, so daß, wenn Gott mich abrufen sollte, ich in dem katholischen Glauben sterbe, in dem ich geboren wurde, von der göttlichen Barmherzigkeit hoffend, daß sie mir alle meine Sünden vergeben werde, und die Kirche, falls ich diese jemals beleidigt, deshalb um Vergebung anflehend."

Die Geistlichkeit war mit diesem Bekenntniß nicht einverstanden, sie erkannte es auch später nicht für ausreichend an. Auch war es jedenfalls nur ein Scheinbekenntniß, durch welches sich Voltaire eines ehrlichen Begräbnisses versichern wollte. Sein wahres Bekenntniß hatte er in die Hände seines Secretärs Wagnière niedergelegt. Es befindet sich jetzt in der Nationalbibliothek und lautet: „Ich sterbe, indem ich Gott anbete, meine Freunde liebe, meine Feinde nicht hasse und den Aberglauben verabscheue."

Indeß erholte sich Voltaire wieder und das frühere aufregende Leben begann aufs Neue. Er konnte zwar dem ungeheuren Erfolge der ersten Vorstellung seiner Irène (am 19. März) nicht beiwohnen. Am 30. März nahm er aber an einer Sitzung der Academie Theil. Die Fahrt war ein wahrer Triumphzug, die Sitzung wurde zur glänzendsten Ovation. Die unmittelbar darauf folgende sechste Vorstellung der Irène, welcher er ebenfalls beiwohnte, schloß mit einer Apotheose des von Seligkeit trunkenen Dichters. Die Damen bildeten nach der Vorstellung eine Haye, durch welche er unter Thränen lächelnd dahin schritt. Das Volk war außer sich. — Voltaire war wie verjüngt und wie einst wieder die Seele der Pariser Gesellschaft geworden, die er mit seinem Geist, seinem Witz, seinem Enthusiasmus elektrisirte. Er hatte der Academie, die ihn zu ihrem Präsidenten ernannte, den Plan zu einem neuen Dictionnaire unterbreitet. Er hatte für sich den ersten umfänglichsten Buchstaben in Anspruch genommen. Mit Feuer wendete er dieser Arbeit sich zu. Allein das konnte nicht dauern. Am 11. Mai brach er wieder und nun für

immer zusammen; erst am 30. d. Mts. aber erlag seine starke Natur nach schwerem Kampf ihren Leiden.

Die Bosheit, die er selbst so oft im Leben, doch nie ungereizt geübt, bemächtigte sich nun der Geschichte seines Todes, von welchem die furchtbarsten Dinge in Umlauf gebracht wurden. Es ist nur nöthig diesen böswilligen Entstellungen und Erfindungen den einfachen Bericht der edlen Frau von Villette entgegen zu halten, in deren Hause er wohnte und starb und die fast immer an seinem Krankenbett war. „Bis zu seinem letzten Augenblick," erzählte sie Lady Morgan, „bewährte sich das Wohlwollen und die Güte seines Charakters. Alles zeugte von der Ruhe, dem Frieden, der Ergebung seiner Seele, bis auf den kleinen Ausbruch von Ungeduld, die er gegen den Pfarrer von St. Sulpice äußerte (der ihn zu einer neuen Erklärung drängen wollte), indem er ihn mit den Worten: „Lassen Sie mich in Frieden sterben", zurückwies."

Die Pariser Geistlichkeit verweigerte die Beerdigung an heiliger Stätte. Voltaire's Neffe, der Abbé Mignot, erwirkte jedoch die Erlaubniß des Pfarrers von St. Sulpice, die Leiche nach seiner Abtei von Scellières in der Champagne überführen zu lassen. Dies wurde zwar widerrufen, aber glücklicherweise zu spät. Den Todten seiner Ruhestätte wieder zu entreißen, wagte man nicht. Den Zeitungen war untersagt worden, über den Tod des Dichters zu schreiben, den Schauspielern, seine Stücke zu spielen, so sehr fürchtete man jeden Anlaß zur Aufregung. Erst im Monat Juni wurden diese Verbote wieder zurückgenommen. Am 20. Juni spielte man die Nanine, am folgenden Tage den Tancred. Auch die Zeitungen nahmen das Recht, über das Leben und Wirken des todten Dichters zu sprechen, nun auf. Am 7. Mai 1779 wurde die letzte Tragödie Voltaire's von den Schauspielern der Comédie française angenommen, am 31. Mai zur Aufführung gebracht. Es war ein Act der Pietät, der nur einen Achtungserfolg haben konnte.

Im Jahre 1778 unternahm der Buchhändler Panckoucke eine Gesammtausgabe von Voltaire's Werken — eine Arbeit von solcher Schwierigkeit und solchem Umfange, daß dieser verdiente Mann sie nicht zu Ende zu führen vermochte. Beaumarchais war es vorbehalten, dies zu thun.

Der Geist des Todten aber regte sich fort. 1790 führte die Wiederaufnahme des Brutus zu den stürmischsten Scenen im Theater. Nach der dritten Vorstellung betrat der Marquis von Villette die Bühne und forderte im Namen des Vaterlandes die Uebertragung der Gebeine Voltaire's nach Paris. Dies hing mit der Einziehung der Abteien und Klöster zusammen. Nach langen Kämpfen erst ward diese Erlaubniß erlangt, die Ausführung auf den 11. Juli 1791 festgesetzt. Nur wenig fehlte also, daß dieser Triumphzug den am 2. Juli als Gefangenen in seine Hauptstadt zurückkehrenden Ludwig XVI. begegnete! Denn im Triumph zog die Leiche des großen Dichters jetzt ein. Es war die Siegesfeier eines großen Princips, vor dem die alte Ordnung des Staats und der Gesellschaft in Trümmern zusammensinken sollte.

Die Stürme, welche jetzt über Frankreich hereinbrachen, die Verheerungen, die sie verbreiteten, hatten aber andere Anschauungen zur Folge. Die Begeisterung und Bewunderung für den Mann, welchem man diesen Umschwung der Dinge hauptsächlich mit beimaß, verwandelte sich in Schrecken und Abscheu. Noch heute wirken diese Gegensätze in den Urtheilen über ihn nach, die schon durch die Widersprüche seines Charakters zwischen Lob und Tadel hin- und herschwanken müssen. Es ist hier nicht der Ort, dieselben gegen einander abzuwägen, nur darauf will ich hier hindeuten, daß seine Fehler mehr Fehler der Zeit sind, in welcher er lebte, seine Vorzüge dagegen mehr in der Eigenheit seiner Natur wurzelten, sowie daß die Schrecken der Revolution, vor denen er kaum minder zurückgebebt sein würde, als wir, wohl hätten vermieden werden können, wenn ein großer kräftiger Geist an der Spitze des damaligen Staatswesens gestanden hätte, welcher das Humanitäre in Voltaire's Bestrebungen zu verstehen, zu würdigen und durchzuführen fähig gewesen wäre. Was Grimm über die Huldigung aussprach, welche das Publikum dem 84jährigen Greis nach der sechsten Vorstellung der Irène im Théâtre français am Ende seines langen kampf- und arbeitreichen Lebens gleichsam im Namen der ganzen Nation darbrachte, mag hier eine Stelle finden: „Dieser Enthusiasmus war die gerechte Belohnung nicht nur für die Wunderwerke, welche sein Genius hervorgebracht, sondern auch für die glückliche Revolution, die er in den Sitten und in dem Geiste seines Jahrhunderts hervorgerufen, indem er die Vorurtheile jeder Art auf allen

Gebieten bekämpfte und den Wissenschaften eine größere Bedeutung und Würde gab."

Die Vorurtheile jeder Art und auf allen Gebieten! Auch auf dem tragischen? Muß es nicht vielmehr Wunder nehmen, daß dieser große unbedenkliche Geist gerade hier vor den conventionellen Ueberlieferungen fast ängstlich zurückwich, und diesen Vorurtheilen gegenüber die Freiheit seines Blickes und Urtheils nicht selten verlor? Wohl hat er seine Landsleute darauf hingewiesen, daß es noch andre Schönheiten, als die des französischen Theaters gebe, wohl hat er einzelne Mängel ihrer Dichter und ihrer poetischen Sprache erkannt, wohl hat er sich einzelnen Neuerungen, dem pathetischen Lustspiel, dem bürgerlichen Familiendrama, der Behandlung des Dramas in Prosa bereitwillig angeschlossen, und dem Drama durch die Einführung neuerer Stoffe, durch die unmittelbare Beziehung zur Gegenwart einen lebendigeren Inhalt zu geben gesucht. Gleichwohl aber ist sein Drama im Großen und Ganzen doch mehr ein zwar voller und eigenthümlicher Nachklang der Tragödie des vorigen Jahrhunderts, doch mehr ein glänzender Abschluß der sogenannten classischen Tragödie der Franzosen, als der Beginn und das Muster einer neuen dramatischen Aera. Ja am Schlusse seiner Laufbahn trat er mit einem Eifer, als ob es die heiligsten Güter der Nation und seine eigenen Werke vor drohendem Untergange zu retten gelte, für den Conventionalismus und die Regelmäßigkeit der alten französischen Bühne ein.

Wie heftig wir ihn aber auch hier die alten Götter und den alten Glauben der Bühne vertheidigen sehen, so hat er dieser doch dadurch für lange eine neue und eigenthümliche Richtung angewiesen, daß er das Drama den Zwecken des socialen, religiösen, politischen Lebens dienstbar gemacht. Voltaire führte die außer der Kunst liegende Tendenz in das Drama ein, was, ein an sich unkünstlerisches Element, dasselbe zwar nothwendig von den eigenthümlichen Zwecken der Kunst mehr oder weniger ablenken, ihm aber jedenfalls eine bestimmte Richtung auf das Leben geben mußte und vielleicht mehr als alle Theorien zum endlichen Bruch mit dem Conventionalismus und zur Ausbildung einer neuen, der realistischen dramatischen Kunst hingeführt hat.

Indeß wurde Voltaire bei den meisten seiner dramatischen Schöpfungen nicht blos von dieser außerkünstlerischen Tendenz, sondern auch

von wahrhaft poetiſchen Antrieben beſtimmt, und ſie waren in ſeinen beſten Werken ſo groß, daß man dieſe dicht zu den Werken Corneille's und Racine's hinſtellen konnte. Obſchon einige Tragiker neben ihm vorübergehend einzelne große Triumphe errangen, ſo traten ſie doch alle vor dem Glanze ſeines Talentes zurück.

Von den vielen Mitbewerbern um den tragiſchen Siegeskranz ſeien hier nur Chateaubrun, Piron, Pompignan, Marmontel, Dorat, De Belloy, Lemercier, Saurin, La Harpe und Ducis genannt.

Jean Baptiſte Vivien Chateaubrun, 1686 zu Angoulême geboren, 1775 geſtorben zu Paris, trat 1714 mit ſeinem Mahomet II. als dramatiſcher Dichter auf. Nachdem er längere Zeit als Haushofmeiſter im Dienſte des Herzogs von Orleans geſtanden, erhielt er eine Anſtellung als Beamter des Kriegsminiſteriums. Mit ſeinem Hauptwerk: Les Troyennes (1754), in dem er als ein talentvoller Nachahmer Racine's erſcheint, errang er durch das Rührende der Situationen und durch das Feuer des Pathos großen Erfolg. Er ſchrieb außerdem einen Philoctète, einen Ajax und eine Antigone; die beiden letzteren gingen verloren.

Alexis Piron, dem wir ſchon bei der komiſchen Oper begegneten, wurde 1689 zu Dijon geboren. Er hatte die Rechte ſtudirt, widmete ſich aber ſchon früh der Schriftſtellerei. Eine Ode auf die Unſterblichkeit, die ihm Verfolgungen zuzog, lenkte zuerſt die Aufmerkſamkeit auf ihn hin. Später machte er ſich durch ſeine Epigramme bemerklich. Die Leichtigkeit des epigrammatiſchen Ausdrucks iſt immer ſeine Stärke geblieben. Er gehörte zu den luſtigſten und liebenswürdigſten der ſatiriſchen Dichter der Zeit, was ihn nach ſeiner Ueberſiedlung nach Paris (1719) ſehr bald in Verkehr mit den geiſtreichſten Männern der Hauptſtadt brachte. Nur zu Voltaire gerieth er gleich bei der erſten Begegnung in ein geſpanntes Verhältniß. Er hatte lange mit Mangel zu kämpfen, bis ihn Leſage für die komiſche Oper gewann, bei der er gleich mit ſeinem erſten Verſuch, Arléquin Deucalion, eines außerordentlichen Beifalls genoß. Sein Ehrgeiz war aber höher gerichtet. 1730 trat er mit der Tragödie Callisthène, 1733 mit Gustave Wasa, 1744 mit Ferdinand Cortez hervor. Bemerkenswerth iſt der Griff nach Stoffen der neuen Geſchichte. Für die Aufgaben der Tragödie mußte ſein Talent um ſo mehr als ein zu leichtes befunden werden, als er es ablehnte, ſich zu ſammeln und

zu vertiefen. Obschon ein Gegner der Comédie larmoyante versuchte er sich doch auch in ihr mit seinem Drama L'école des pères. Sein Hauptwerk liegt auf dem Gebiete des Lustspiels, wo wir ihm daher noch begegnen werden. Er starb am 17. November 1773 zu Paris. Seine Werke erschienen Neuchatel 1778 und neuerdings mit einem Vorwort von Edouard Fournier, Paris, 1864.

Jean Jacques le Franc, Marquis de Pompignan, geboren 1709 zu Montauban, gestorben 1784 zu Paris, hatte seine Ausbildung im Collège Louis le Grand erhalten. 1759 wurde er Mitglied der Academie. Seine für die Kirche und die Orthodoxie eintretende, von lächerlicher Eitelkeit überfließende Antrittsrede wurde von Voltaire satirisch gegeißelt, was eine ganze Menge satirischer Flugschriften, die Car, Pour, Qui?, Quoi?, Ah!, Oh!, Si —, Pourquoi? nach sich zog. Obwohl Pompignan hierdurch zur lächerlichen Figur wurde, war er nicht ohne Geist und ohne Verdienste. Er lieferte unter Andrem die erste französische Uebersetzung des Aeschylos. Bereits 1734 war er mit einer Tragödie, Didon, hervorgetreten, die in der Hauptsache von Vergil und Metastasio beeinflußt war, in dem Charakter der Farbe aber selbständige Dichterkraft zeigte.

Auch Jean François Marmontel versuchte sich in der Tragödie. Am 11. Juli 1723 zu Bort (Limousin) in ärmlichen Verhältnissen geboren, erhielt er seine Erziehung bei den Jesuiten zu Meuriac. Sein ganzes Streben war zunächst darauf gerichtet, seine Familie dem Elend, in welchem sie schmachtete, zu entreißen. Er betheiligte sich zu diesem Zwecke an den Preisbewerbungen der jeux floraux. Da er mit seiner Arbeit über die Erfindung des Schießpulvers aber zurückgewiesen worden war, wendete er sich in einem freimüthigen Schreiben an Voltaire, dessen Schutz zu erbitten. Voltaire antwortete ihm in seiner Art freundlich und schenkte ihm seine Schriften, was eine Verbindung zwischen beiden Männern einleitete, die erst der Tod unterbrach. Auch rieth ihm Voltaire, nach Paris zu gehen, wo er sich seiner ebenfalls wieder freundlich und hilfreich annahm. 1748 trat Marmontel mit seiner Tragödie Denys, le tyran, auf. Sie hatte ihres romanhaften Inhalts wegen großen Erfolg. Auch seine Aristomène erntete durch das glänzende Spiel der Clairon viel Beifall. Von hier an folgte aber Niederlage auf Niederlage, so daß Marmontel 1753 der Tragödie für immer entsagte. Er errang jedoch

ſpäter in ſeinen für Piccini und Gretry geſchriebenen Opern auch auf der Bühne noch große Erfolge. Die Gunſt der Marquiſe von Pompadour hatte ihm inzwiſchen eine Stellung im Bauweſen, ſpäter die Conceſſion zur Herausgabe des Mercure eingetragen. Dies geſtattete ihm, ſich demjenigen Gebiete ſorgenlos zuzuwenden, auf welchem ſeine wahre Bedeutung liegt. Seine Contes moraux begründeten ſeinen Ruf. In dem Romane Bélisaire (1767) trat er unter dem Einfluſſe Voltaire's als Vertheidiger der religiöſen Toleranz auf. Die Verurtheilung desſelben durch die Sorbonne vermehrte nur ſeinen Ruhm. 1763 wurde er Mitglied der Academie, 1783 trat er an die Stelle d'Alembert's als Secretär derſelben. Er gehört auch zu den Mitarbeitern der Encyclopédie. Nachdem er in der Revolution eine Rolle geſpielt, zog er ſich nach dem Sturze ſeiner Partei in das Dorf Abbeville bei Evreux zurück, wo er am 31. Dec. 1799 ſtarb. Seine Oeuvres complètes erſchienen zu Paris 1818 und 1819. Seine Tragödien, ſchon zu ſeiner Zeit nur noch wenig geſchätzt, ſind heute vergeſſen.

Dasſelbe gilt von den vielen Tragödien Claude Joſeph Dorat's geb. 1734, geſt. 1780 zu Paris. Er war an der Année littéraire Fréron's betheiligt, was ihm die Feindſchaft der Encyklopädiſten zuzog; ſo daß er vielfach härter beurtheilt worden iſt, als es ſonſt wohl geſchehen ſein würde.

Ungleich bedeutender in Bezug auf das Drama war Bernhard Joſeph Saurin, 1706 zu Paris geboren und ebenda 1781 geſtorben. Er ſtudirte die Rechte, wurde dann Parlamentsadvocat und zeichnete ſich als ſolcher auch aus. Der Umgang, den er im Hauſe ſeines Vaters, eines proteſtantiſchen Theologen, der, nach Holland verbannt, ſich durch viele freiſinnige Schriften auszeichnete, mit verſchiedenen der bedeutendſten Schriftſteller fand, riß auch ihn in die literariſche Carrière, zu welchem Zwecke ihm von Helvétius, der in dieſer Weiſe ſo viel für die Förderung der Literatur und Wiſſenſchaften gethan, eine jährliche Penſion von 3000 Livres angewieſen ward. Als Dramatiker trat er zuerſt (1743) mit einem Luſtſpiele auf. Es hatte ebenſowenig Erfolg als ſeine erſte Tragödie Aménophis (1752). Einen um ſo glänzenderen errang er ſich 1760 mit ſeinem Spartacus, einem Werke, welches ganz unmittelbar der von Voltaire en vogue gebrachten Philoſophie entwuchs. Sein Spartacus iſt der Träger des Voltaire'ſchen Humanitätsgedankens und mehr ein philoſophiſcher,

als ein dramatiſcher Held. Natürlich trug Voltaire's Kritik viel zum Erfolge des Stückes mit bei. Bedeutender erſcheint Saurin aber noch als Vertreter des in dieſer Zeit ſchon in Aufnahme gekommenen Rührdrama's, bei welchem wir ihn nochmals zu berühren haben werden.

Auch Pierre Laurent Buirette, gen. Du Belloy, geb. 1672 zu St. Fleur, geſt. 1775 zu Paris, ſtudirte die Rechte, gab aber ſpäter ebenfalls der in ihm erwachenden Leidenſchaft für die Bühne nach. Er ward zunächſt Schauſpieler, ging als ſolcher nach Rußland und trat nach der Rückkehr von dort (1758) auch als tragiſcher Dichter mit ſeinem dem Metaſtaſio nachgebildeten Titus hervor. Es folgten dann Gaston et Bayard und Gabriele de Vergy. Einen ungeheuren Erfolg aber erzielte er 1765 mit der Tragödie Le Siège de Calais, mit der er in dem Momente der tiefſten nationalen Erniedrigung das patriotiſche Gefühl zu verherrlichen und aufs Mächtigſte anzuregen ſtrebte. Sie wurde vom Könige ſelbſt zu einem nationalen Ereigniß gemacht, ſo daß ſogar ein Stück L'Apothéose du Belloy den Dichter ſelbſt auf der Bühne glorificirte. Le Siège de Calais iſt nicht nur deshalb von Wichtigkeit, weil der Stoff derſelben der neuen vaterländiſchen Geſchichte entnommen iſt, was nach Voltaire's Vorgang jetzt wieder öfter geſchah, ſondern weil die Vertreter des ihn bewegenden Pathos einfache Bürger waren. Das bürgerliche Familiendrama wirkte alſo bereits auf die hiſtoriſche Tragödie mit herüber. Belloy's Werke erſchienen 1776 zu Paris.

Aehnliche Erſcheinungen bot auch das Drama Antoine Marie Le Mierre's. 1733 zu Paris in armſeligen Verhältniſſen geboren, war er nach Beendigung ſeiner Studien genöthigt, die Stelle eines Hilfs-Sakriſtans an St. Paul anzunehmen, als welcher er für die unwiſſenden oder trägen Abbés Predigten für's Geld fertigte. D'Olivet, welcher ſeine Kenntniſſe ſchätzen gelernt, vermittelte ihm dann einen Platz am Collège d'Harcourt als Unterlehrer. Später erwarb er die Gunſt des reichen Generalpächters Dupin, welcher für ſeine Unabhängigkeit ſorgte. Er errang jetzt mehrere Preiſe der Academie, in welche er 1781 auch Aufnahme fand. 1758 hatte er mit ſeiner Hypermnestre die allgemeine Aufmerkſamkeit auf ſich gezogen, deren Gang und Sprache etwas Fortreißendes hatten und deren Situationen lebendig ergriffen. Keine ſeiner ſpäteren Tragödien zeigte dieſe Eigenſchaften wieder in gleich hohem Grade. Selbſt ſein

Guillaume Tell ward anfangs (1766) kühl aufgenommen. Um so überraschender war der Erfolg, welchen derselbe bei Wiederaufnahme 1786 erzielte. Das Pathos desselben traf jetzt aufs Glücklichste mit der Stimmung und Bewegung der Zeit zusammen, die er gleichsam zum Ausdruck brachte. Aehnlich, doch aus wesentlich andren Gründen, erging es ihm mit La Veuve de Malabar. Auch diese Tragödie blieb anfangs wenig beachtet. Einige auf gewisse malerische Effecte abzielende Aenderungen bewirkten jedoch, daß sie später einen unglaublichen Zulauf hatte. Jeder wollte die Wittwe von Malabar den brennenden Scheiterhaufen besteigen sehen. Auch hierzu hatte Voltaire das Beispiel gegeben.

Eine hervortretende Rolle in der Geschichte des damaligen Drama's spielte ferner Jean François de la Harpe. Am 20. November 1739 geboren, der Sohn armer Eltern und frühe verwaist, fiel er der Pflege barmherziger Schwestern anheim, welche später für seine Aufnahme im Collège d'Harcourt sorgten, deren Schule er in der glänzendsten Weise durchlief. Seinen ersten großen schriftstellerischen Erfolg errang er mit seiner Tragödie Warwick. Voltaire stellte dem Verfasser derselben eine glänzende Zukunft in Aussicht; er habe darin den Flug eines Adlers genommen. Kein Wunder, daß La Harpe seit dieser Zeit der treueste Anhänger Voltaire's blieb und sich dessen Schüler zu nennen liebte, sowie daß das Selbstbewußtsein des Schülers ein so großes ward, um gelegentlich selbst seinen Meister noch meistern glauben zu können. Als 1767 La Harpe in Ferney war und Voltaire'n eine seiner Arbeiten vorlas, schlug dieser ihm eine Aenderung vor. La Harpe widersetze sich und schnitt den Streit dadurch ab, daß er erklärte: Sprechen wir nicht weiter davon, denn hieran wird gewiß nichts geändert. Wogegen er sich in einer Rolle, die er in Voltaire's Adélaide du Guesclin zu spielen übernommen hatte, ohne Voltaire auch nur zu fragen, verschiedene Aenderungen erlaubte. „Papa — sagte er ihm vor der Vorstellung — ich habe einige Verse, die mir schwach schienen, geändert." „„Laß doch hören, mein Sohn,"" erwiderte Voltaire. La Harpe recitirte. „Schön, sagte Voltaire, sie sind wirklich besser geworden. Aendre nur immer zu, ich kann dabei nur gewinnen".*) Immer war freilich Voltaire so

*) S. Denoiresterres, a. a. O. VII. S. 189.

duldsam nicht. Als La Harpe sich 1778 dergleichen Verbesserungen auch in der Irène, auf Andringen der Schauspieler und der Freunde Voltaire's, während der Krankheit des Dichters erlaubt hatte und dieser es später plötzlich erfuhr, flammte der erst von den Todten wieder Auferstandene so furchtbar auf, wie Wagnière es sich in den 24 Jahren, die er ihm diente, nicht zu erinnern vermochte. Er stieß Madame Denis, die ihn beschwichtigen wollte, mit solcher Kraft von sich weg, daß sie sicher zu Boden gestürzt wäre, wenn sie Herr Duvivier, ihr zukünftiger Gatte, der ahnungslos in einem Fauteuil saß, nicht glücklich in seinem Schooß aufgefangen hätte. Ein Glück, daß La Harpe in diesem Momente nicht da war. — Der Erfolg des Warwick war übrigens des Letzteren einziger großer tragischer Triumph, obschon er noch eine Menge Tragödien: Timoléon, Pharamond, Gustave Wasa, Menzicoff, les Barmécides, Coriolan, Jeanne de Naples, Philoctète, Virginie und les Brames, sowie auch ein rührendes Drama, Mélanie, und ein Lustspiel, Molière à la nouvelle Salle, geschrieben hat. Sein Hauptwerk ist Le Lycée ou Cours de littérature, welches seinen Gegenstand zwar von dem einseitigen academischen Standpunkt und ziemlich ungleich behandelte, nichts destoweniger aber viele selbst heute noch werthvolle Urtheile enthält und zu jener Zeit jedenfalls auf seinem Gebiete eine bedeutende Erscheinung war.

Den Schluß dieses Abschnitts mag der seinen Erfolgen und Wirkungen nach vielleicht bedeutendste Tragiker der hier behandelten Periode, Jean Francois Ducis, geboren am 22. August 1733 zu Versailles, gestorben 31. März 1816, bilden. Seine savoyische Herkunft macht sich in den Haupteigenschaften seines Charakters, einer ernsten Strenggläubigkeit und einem stark ausgeprägten Unabhängigkeitsgefühl geltend. Er trat 1768 unter dem Namen d'Ussy mit der Tragödie Amélisa auf, welcher 1769 eine Nachbildung des Shakespeare'schen Hamlet folgte, den er freilich nur aus der Uebersetzung des La Place kannte. Lekain weigerte sich die seltsame Rolle zu spielen, Molé errang darin einen ungeheuren Erfolg. Nicht minder glänzend war (1772) die Aufnahme von Roméo et Juliette. Sie wurde jedoch noch weit von derjenigen übertroffen, welche 1783 dem Lear und später unter Talma dem Othello zu Theil ward, welchen der Dichter mit Phrasen der Zeit effectvoll verbrämt hatte. Man wird freilich nur wenig von dem Shakespeare'schen Geiste in diesen, nach den Mustern

der conventionellen französischen Tragödie gearbeiteten Stücken finden, gleichwohl verdankten sie hauptsächlich diesem Wenigen ihre großen Wirkungen. Auch haben sie mittelbar sicher viel zur Kenntniß des großen britischen Dichters beigetragen, den man nun auch im Originale oder in den direkten Uebersetzungen kennen zu lernen wünschte. 1801, mit Phédor et Wladamir, zog sich Ducis ganz von der Bühne zurück. Napoleon wollte ihn zum Senator machen, er schlug jedoch jede Gunstbezeugung aus. Aufrichtigkeit ist, wie der Grundzug seines Lebens, so auch der seiner Dichtung. Obschon er im Ausdruck nicht selten platt erscheint, hatte er doch, wie er selbst es bezeichnet, in seinem Clavecin poétique: des jeux de flûte et de tonnerre. Dies zog ihn wohl auch bei Shakespeare an, den er verehrte, obschon er sich nicht zu ihm zu erheben und ihn zu verstehen, noch weniger ihn nachzuahmen vermochte. Seine Werke erschienen 1827 gesammelt in Brüssel.

XI.

Das Lustspiel und Schauspiel des 18. Jahrhunderts in Frankreich bis zum Ausbruch der Revolution.

Lesage; Turcaret. — Favart und Madame Favart. — Destouches. — Marivaux. — Louis Boissy; d'Allainval; Fayan. — La Chaussée und die comédie larmoyante. — Voltaire; L'enfant prodigue, Nanine und l'Ecossaise. — Jean Jacques Rousseau. — Diderot und seine Theorie des Dramas; Bedeutung derselben. Das Malerische im Drama. — Madame de Graffigny; Saurin. — Gresset; La Noue; Pelissot. — Carmontel und die Proverbes dramatiques; Poinsinet, Barthe; Collé. — Mercier und seine Theorie; Sédaine; Desforges. — Beaumarchais. — Collin d'Herville, Andrieux, Fabre d'Eglantine.

Je mehr gegen Ende des 17. Jahrhunderts das Lustspiel in die Hände von Schriftstellern gerathen war, welche, wie talentvoll auch immer, doch nur dem Geschmack der Schauspieler zu entsprechen und das Publikum zu unterhalten suchten, um so flacher, äußerlicher mußte es werden. Molière, indem er die Sitten der Zeit in satirisch-komischer Weise zur Darstellung brachte, hatte es eben darum hauptsächlich nach der Seite des Charakteristischen auszubilden und zu vertiefen und

die individuellen Beweggründe der lächerlichen Erscheinungen des menschlichen Lebens zu erforschen gesucht. Wie er die Situationen aus den Charakteren zu entwickeln bemüht war, dienten sie ihm auch vorzugsweise nur dazu, letztere zur Erscheiung zu bringen. Jetzt aber war die drastische Situation und der Dialog, der sie trug, Hauptzweck der Darstellung geworden, die Charaktere wurden ihr untergeordnet, sie mußten zu ihrer Herbeiführung dienen.

Dies war um so bedenklicher, als die Sitten, besonders unter der Regentschaft immer tiefer herabsanken, hiermit zusammenhängend die Trachten der Frauen immer schamloser wurden, und die mißverstandne Lehre, daß die Bühne ein Spiegel des Lebens sein solle, den Vorwand abgab, die Zügellosigkeit dieses letzteren zum hauptsächlichsten Gegenstand der Bühne, zu einer Sache der Unterhaltung zu machen und hierdurch weit mehr zu ihrer Verbreitung, als zu ihrer Unterdrückung beizutragen.

Nur hier und da treten noch einzelne Erscheinungen hervor, welche sich den Molière'schen Vorbildern annähern, doch wenn dieser letztere schon selbst hinsichtlich der Behandlung des Unsittlichen nicht immer die künstlerischen Grenzlinien einhielt, so mußte dies den geringeren, leichtfertigen Talenten noch um Vieles schwerer werden. In der That verletzen selbst noch die besten Lustspiele dieser Zeit meist durch die Art ihres Inhalts und durch die Frivolität der Behandlung desselben.

Von ihnen ist zunächst das fünfactige Lustspiel, Turcaret, des Lesage hervorzuheben, der ohne Zweifel die Absicht hatte, eines der Hauptübel der damaligen Staatsverwaltung, die finanzielle Ausbeutung des Landes durch die Steuerpächter, in satirischer Weise zu geißeln und in seiner ganzen Verwerflichkeit darzustellen. Auch wurden aus diesem Grunde der Aufführung allerlei Hindernisse in den Weg gelegt und dem Erfolge mit allen Mitteln entgegengewirkt. Wenn Frontin dem Parterre darin zuruft: J'admire le train de la vie humaine; nous plumons une coquette, la coquette mange un homme d'affaire, l'homme d'affaire en pille d'autres, cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde — so lagen in dieser Rede wohl ebenso viele zündende Funken, als später in irgend einer des Beaumarchais'schen Figaro, nur daß jetzt der Zündstoff noch fehlte. Der satirischen Wirkung des Stücks mußte es Eintrag thun, daß das

Publikum zum großen Theile aus Leuten bestand, welche an der Ausbeutung des Staats und der Aemter, einen gewissen, wenn auch nur entfernten Antheil hatten, und die Satire das Uebel, welches sie geißeln wollte, doch nicht im Innersten traf; der ästhetischen Wirkung aber, daß die vorgeführte Gesellschaft, mehr vor das Forum der Sittenpolizei und des Criminalrichters, als vor das des komischen Dichters gehörte. Es fehlt dieser Darstellung durchaus nicht an Witz, Geist und dramatischer Beweglichkeit. Die Gestalten, ohne gerade besonders vertieft zu sein, treten aufs Lebensvollste aus ihr hervor. Allein es ist eine abscheuliche Gesellschaft, in die sich der Zuschauer vom Dichter gebracht findet, um so unerträglicher je mehr sich der Hauptcharakter in seiner Verworfenheit und Erbärmlichkeit enthüllt. Dazu kommt, daß die Verwicklung und Auflösung des Stücks weit weniger aus den verwerflichen Eigenschaften des letzteren, die doch der Dichter hauptsächlich zu geißeln beabsichtigte, als aus der Leichtfertigkeit und Dummheit desselben hervorgeht. Es mochte ohne Zweifel Generalpächter wie Turcaret geben; wie ja überhaupt keine besondere Intelligenz dazu gehört, die Menschen auf eine so plumpe, schamlose und gewaltthätige Weise auszubeuten, und gewiß mögen manche dieser nicht allzuschlauen Köpfe, der Schlauheit andrer wieder zum Opfer gefallen sein. Wenn aber dieser wuchernde Krebs am Marke des Landes nur aus solchen Elementen bestanden hätte, so würde er sich glücklicherweise sehr rasch selbst wieder aufgezehrt haben. Der größere Theil dieser Generalpächter verband aber mit jenen gefährlichen Eigenschaften eine kluge Berechnung, eine große Geschäftskenntniß, ja zum Theil selbst große Bildung und Geist. Grade von diesen hatte der Wohlstand des Landes am meisten zu leiden und doch blieben sie von der Satire des Turcaret unberührt, welche nur die Ungeschickten unter ihnen traf. Der Dichter konnte sich daher in seiner Critique de la comédie de Turcaret sehr wohl darauf berufen, daß seine Satire nicht auf den Stand der gens d'affaires im Allgemeinen gehe, unter denen es, wenn auch vielleicht nicht allzuhäufig, je auch ehrliche Leute gebe.

Alain René Lesage,*) welcher so großen Antheil an der ersten Entwicklung der französischen Oper genommen, wurde am 8. Mai 1668

*) Oeuvres complètes. Paris 1827. Recueil des pièces mises au théatre français. 2 Bde. 1734. Eine deutsche Uebersetzung der Werke von Wallroth, Stuttg. 1839. 12. Bde.

zu Sargeau in der Bretagne geboren. Er verlor früh die Eltern und durch die Gewiſſenloſigkeit ſeines Vormunds ſpäter auch ſein Vermögen. 1692 wendete er ſich nach Paris, wo er bald ſeinem Berufe, der advokatoriſchen Thätigkeit, entfremdet wurde und, zur Schriftſtellerei übergehend, ſich anfänglich ſeinen Lebensunterhalt mit Ueberſetzungen aus dem Spaniſchen zu erwerben ſuchte. 1700 trat er mit einem Drama Le traître puni nach Rojas, dann mit Don Felix de Mendoce nach Lope de Vega hervor, die er unter dem Titel Théâtre espagnol veröffentlichte. 1702 wurde von ihm Le point d'honneur nach Rojas, 1707 Don César Ursin, beide ohne Erfolg gegeben Wogegen er ſich noch in demſelben Jahre mit ſeinem Crispin rival, (eine Art Jodelet ou le maître valet und nach demſelben Vorbild wie dieſer (Rojas) gearbeitet, eines ungewöhnlichen Beifalls erfreute. Inzwiſchen hatte er 1704 auch den Don Quijote des Avellanedo noch überſetzt und 1707 mit ſeinem Diable boiteux ſeinen ſchriftſtelleriſchen Ruf für immer begründet. 1709 folgte ſein vorzüglichſtes dramatiſches Werk, Turcaret, mit dem er aber keinen durchgreifenden Erfolg zu verzeichnen hatte und 1715 ſein Hauptwerk, der ſatiriſche Roman Gil Blas, der raſch in alle Sprachen des gebildeten Europas überſetzt wurde. Von hier an widmete er ſich neben der Romanſchriftſtellerei hauptſächlich der Operndichtung, indem er das unter dem Namen der Opéra comique entſtandene Theater mit einer Menge von Stücken verſorgte.*) Sie ſind von ſehr ungleichem Werth, doch zeichnen ſich die meiſten durch friſche Heiterkeit, Mannichfaltigkeit der Erfindung und eine natürliche Leichtigkeit des Vortrags aus. La princesse de la Chine (1729) hatte einen der größten Erfolge. Leſage hatte das Unglück frühzeitig taub zu werden. Es hat ſeiner Bühnenthätigkeit und der Heiterkeit ſeiner Bühnenwerke aber keinen Abbruch gethan. Er ſtarb 1747 zu Boulogne ſur Mer.

Die Opéra comique des Leſage hatte bei aller Einfachheit ſchon durch die Aufnahme der italieniſchen Maskenfiguren und des Wunderbaren einen burlesken, phantaſtiſchen Charakter. Favart gab ihr den der ländlichen Anmuth und der naiven bürgerlichen Lebensluſt, worin

*) Eine Sammlung derſelben, zum Theil mit ſeinem Freund d'Orneval zuſammen gearbeitet, erſchien 1711 zu Paris unter dem Titel: Le théâtre de la foire ou l'opéra comique.

er von ſeiner Gattin nicht unweſentlich unterſtützt wurde. Charles Simon Favart, am 13. Nov. 1710 zu Paris geboren, war der Sohn eines Paſtetenbäckers. Er hatte von dieſem, der ihn ſeine guten Lehren in Verſen nach bekannten Vaudevillemelodien vorzuſingen und einzuprägen pflegte, den munteren Sinn und die Luſt zum Geſange ererbt. Er erhielt eine gute Erziehung im Collège de Louis le Grand, lernte daneben das Theater kennen, verſuchte ſich gelegentlich ſelbſt in der dramatiſchen Dichtung und errang im Jahre 1733 bei den Jeux floraux einen Preis. Der kurz darauf erfolgende Tod ſeines Vaters legte ihm die Pflicht auf, für ſeine Mutter und Schweſter zu ſorgen, die dieſer in keineswegs günſtigen Verhältniſſen hinterlaſſen hatte. Dies nöthigte ihn, das Geſchäft des Vaters zu übernehmen. Doch ward die Dichtung keineswegs darüber vernachläſſigt, vielmehr ebenfalls als Erwerbszweig ergriffen. 1735 trat er mit ſeiner erſten Opéra comique: Les deux jumelles auf, die eine raſche Nachfolge hatte. Erſt mit ſeiner Chercheuse d'esprit errang er aber einen durchgreifenden Erfolg. Die eben in Aufnahme gekommene italieniſche komiſche Oper übte ohne Zweifel einen ſehr wohlthätigen Einfluß auf ihn aus. Er war die Stütze des Theaters Monnet geworden und als die Académie de musique auf Grund ihrer Privilegien dieſem die Conceſſion entzog, ward er von dieſer beauftragt, das Unternehmen für ihre Rechnung noch einige Zeit weiter zu führen. Dies bot ihm Gelegenheit ein junges talentvolles Mädchen, Melle Juſtine Duronceray, zu engagiren, die Tochter eines Muſikers der Kapelle des Königs Stanislaus Lescinsky zu Lüneville, das mit ſeiner Mutter nach Paris gekommen war, um ſich der Bühne zu widmen. Melle Duronceray eroberte ſich raſch durch das Anziehende ihrer Perſönlichkeit, die anmuthige Natürlichkeit und unverfälſchte Naivetät, durch die geiſtige Friſche ihres Spiels die Gunſt des Publikums und das Herz des jungen Theaterdirektors, der ſie noch in demſelben Jahre heirathete. Die Auflöſung ſeines Theaters fiel glücklicherweiſe mit einem Anerbieten des Marſchalls von Sachſen zuſammen, ihn auf ſeinem Feldzuge nach Flandern als Direktor einer Schauſpielertruppe zu begleiten. Allein was ihm anfangs als eine Gunſt des Himmels erſchien, ſollte ihm bald zur Hölle werden, da der kein Bedenken kennende Marſchall ſeine Gattin ſehr bald mit ſeiner Liebe verfolgte. Der Widerſtand, welchen Madame Favart derſelben entgegenſetzte, reizte die Leidenſchaft

des vornehmen Herrn nur noch mehr, so daß Favart und seine Gattin vier Jahre unter seinen Bedrängungen und Verfolgungen zu leiden hatten, bis Justine halb der Angst ihres Herzens, halb der Versuchung erliegend eine Beute seiner Sinnlichkeit wurde. Nur wenige Monate später (1750) erlag ihr hartherziger Ueberwinder einem noch unbarmherzigeren Bedränger, dem Tode. Der Wiedervereinigung der Gatten stand jetzt nichts mehr im Wege und die Kunst war der Boden, auf dem die Herzen sich wiederfanden und die Wunden dieser Herzen vernarbten. Sie gingen jetzt beide (1751) an das Théâtre Italien, dessen Zierde Mad. Favart lange noch war und dessen Repertoir sie beide mit einer Menge damals geschätzter, heute freilich verblaßter Stücke bereicherten, von denen nur Ninette à la cour, Bastien et Bastienne (eine Parodie auf Rousseau's Devin du village) Annette et Lubin, La fée Urgèle genannt werden mögen, an denen Mad. Favart zum Theil mit gearbeitet haben soll. Man rühmte an ihrer Darstellung die charakteristische Lebenswahrheit, die pikante Beweglichkeit und Mannichfaltigkeit des Spiels, die Meisterschaft in der Behandlung der Dialekte. Auch war sie die Erste, welche das conventionelle Theatercostüm mit dem charakteristischen der Rolle vertauschte. Sie starb 1771.

Inzwischen war eine neue Richtung im Drama hervorgetreten. Sie ging von England aus, wo die Reaction gegen die Frivolität der Zeit und der Bühne die moralisirende Dichtung in's Leben rief. Das 1708 erschienene Collier'sche Buch, A short view of the immorality and profaneness on the English stage, gab den ersten Anstoß dazu. Es wirkte in einer 1715 erschienenen Uebersetzung von Courbeville nach Frankreich herüber, in dessen Literatur und Theorie des Drama's das Lehrhafte schon immer eine Rolle gespielt. Wie in England trat auch hier diese lehrhaft-moralisirende Richtung zunächst in den Wochenschriften und Theaterstücken, bald auch in Romanen hervor. Sie fand in der eben erwachenden und gleich ihr dem Gemüthsleben, sowie der dem auch nach dieser Seite nach Befreiung ringenden subjectiven Geistes entsprungenen Sentimentalität einen mächtigen Bundesgenossen. Die letztere wurde insbesondere dem Drama zu einer ganz neuen Quelle mächtiger theatralischer Wirkungen. Auch gewann sie in Frankreich bald eine Stärke des Ausdrucks, die sie in England niemals erreichte, ja artete

hier zu einem wahren Cultus der Natur und der natürlichen Antriebe, Empfindungen, Leidenschaften aus, der später sogar einen revolutionären Charakter gewann.

Philipp Néricault Destouches,*) geb. 1680 zu Tours, gest. 4. Juni 1754 zu Paris, wurde nach einer bewegten Jugend, die er theils als Soldat, theils als Schauspieler verlebt hatte, von dem französischen Gesandten de Puysieux als Secretär nach der Schweiz genommen. In diese Zeit fallen bereits die Stücke Le curieux impertinent (1709) L'ingrat (1712) und L'irrésolu (1713). 1717 wurde Destouches der Gesandtschaft des späteren Cardinal Dubois nach London attachirt, wo er, nach dessen Rückkehr bis 1723 als Geschäftsträger blieb. Er studirte nebenbei die englische Bühne, trat in nähere Beziehung zu Addison, Johnson, Dryden und Congreve. Daß er nach seiner Rückkehr seinen Landsleuten die Kenntniß der englischen Bühne vermittelte, geht schon aus seiner Uebersetzung von Addison's Trommler, Le tambour nocturne (1736) und einiger Scenen aus einer Bearbeitung des Shakespeare'schen Sturm genügend hervor. Destouches lebte nach seiner Rückkehr von London fast immer auf seinem Landgute Fortoisens bei Melun, wo er sich ganz nur seiner Familie, dem Landbau und seiner Schriftstellerei widmete. Sein erstes unter dem Einfluß der damals in England hervorgetretenen moralisirenden Richtung geschriebenes Lustspiel dürfte Le philosophe marié sein. Seine Spiele erschienen 1745 in einer noch von ihm selbst veranstalteten Ausgabe.**)

Destouches war kein gewöhnlicher Bühnenschriftsteller; er suchte das Lustspiel nach Form und Inhalt zu heben. Ihm war die dramatische Kunst nur von Werth, wenn sie, indem sie vergnügte, belehrte. „Wie belustigend eine Komödie auch immer sein möchte — heißt es im Vorwort zu seinem Glorieux — so ist sie doch etwas Unvollkommnes, ja etwas Gefährliches, wenn sie nicht die Sitten zu bessern, das Laster herabzusetzen und die Tugend zu erheben beabsichtigt, um sich die Achtung und Verehrung des Zuschauers hierdurch zu

*) Lessing's Dramaturgie und theatr. Bibliothek. — Vinet, Hist. de la littérature au 18. Siècle. Paris 1853. I. 176. — Hettner, Gesch. d. franz. Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig 1860. S. 95.

**) 1755 erschien ein Nachdruck in Amsterdam; 1758 eine vollständigere Ausgabe seines Sohnes; eine deutsche Uebersetzung 1756 sowohl in Berlin (5 Bde.), wie in Leipzig (4 Bde.)

verdienen." Er beglückwünscht das Publikum, daß es Werke beifällig aufnimmt, die, wie die seinen, darauf ausgehen, „die Bühne von den frivolen Witzen, den Ausschweifungen des Geistes, den falschen Brillanten, den schmutzigen Zweideutigkeiten, den faden Wortspielen, den verderbten Sitten zu reinigen und sie der Achtung und Theilnahme ehrbarer Leute würdig zu machen." Unstreitig hat Destouches hierdurch wohlthätig auf die Entwicklung des Lustspiels eingewirkt, aber wohl nur in einem negativen Sinne. Er hörte nicht auf, an seinen Werken zu bessern, bei denen ihm die besten Stücke Molière's zum Vorbilde dienten, ohne entfernt das dramatische Talent, die Feinheit und die Schärfe der Lebensbeobachtung, die Einsicht in das Wesen des Dramatischen zu haben, um diesen großen Dichter erreichen zu können. Doch nicht nur, daß gegen die lehrhaften Zwecke, welche Destouches verfolgt, die aesthetischen, die er fast nur in die Glätte der Form setzte, allzu kurz kamen, ist die Moral, welche er lehrte, auch meist eine schwankende und schwächliche. Dies läßt sich selbst noch an seinem besten Stück, Le Glorieux (1732), erkennen. Voltaire, welcher Destouches sehr hoch schätzte und ihn gelegentlich seinen berühmten Freund, seinen theuren Terenz nannte, ist gleichwohl der Meinung, daß der Charakter des Glorieux völlig verfehlt sei. Destouches stellt hier einen jungen Mann von hoher Abkunft dar, der in seinen Verhältnissen aber so herabgekommen ist, daß er ihnen durch eine Mesalliance wieder aufzuhelfen sucht, und obschon er die Vorrechte seiner Geburt in der anspruchsvollsten und beleidigendsten Weise geltend macht, sich doch dabei falscher, ja geradezu betrügerischer Vorspiegelungen bedient und seinen vermeintlich im Elende lebenden Vater verleugnet. Ob ein solcher Charakter, der weniger thöricht, als verderbt erscheint, überhaupt zum Helden eines Lustspiels sich eignet, sei hier dahingestellt, jedenfalls aber hätte er eine andere Behandlung gefordert. Die Sympathie, die der Dichter für ihn in Anspruch nimmt und die man ihm doch nicht zuwenden kann, hat auch noch einige andere Figuren des Stücks in eine schiefe Stellung gebracht. Isabella, die von ihm überhaupt als ein sehr unselbständiger Charakter hingestellt worden ist, so wie Lisette, verlieren durch ihre Parteinahme für Tufière an Achtung; doch auch Philinte spielt eine wenig haltbare Rolle dabei, wie die schärfer gezeichneten Figuren des Dichters überhaupt etwas Gekünsteltes und Gemachtes haben. Der Glorieux hatte gleich-

wohl einen ganz ungewöhnlichen Erfolg, der ohne Zweifel außer auf der einfach eleganten Behandlung des Verses, auf der Neuheit der Verbindung des Rührend-Pathetischen mit einer gehaltenen Komik beruhte. Dies gilt auch vom Philosophe marié, den Lessing sehr hochgestellt und als ein Meisterwerk der französischen Bühne bezeichnet hat.*) Ich kann in dieses Lob nicht mit einstimmen, schon weil es mit der Philosophie Ariste's äußerst schwach bestellt ist. Ariste ist ein Weiberfeind. Er hat sich mit solcher Entschiedenheit gegen die Ehe ausgesprochen, daß er eine lächerliche Rolle zu spielen fürchtet, wenn er sich offen zu ihr bekennen wollte. Und doch ist er heimlich verheirathet, daher fortwährend in Sorge, daß das Geheimniß entdeckt wird. Gegen das Komische des etwas gesuchten Motivs läßt sich ohne Zweifel nichts einwenden. Es mochte dem Dichter aber nicht stark genug oder zu einfach erscheinen, um die Entwicklung eines längeren Stückes darauf gründen zu können. Er verband es daher mit noch einem anderen Motive. Ariste hat einen Oheim, den er beerben soll, und dem er seine heimliche Heirath gleichfalls verschweigt. Die Furcht vor Enterbung ist aber das zweite Motiv, welches den verheiratheten Philosophen zu weiterer Geheimhaltung zwingt. Es ist die Verschiedenheit dieser beiden Motive, welche dem Interesse des Stücks schadet, da Ariste sich bald nur von diesem, bald nur von jenem im Handeln bestimmen läßt, so daß er wie ein Storch blos ein einziges Bein zu haben scheint, doch nur, weil er bald das eine, bald das andere versteckt. Zu den vorzüglicheren Stücken des Dichters gehört endlich noch Le dissipateur ou l'honnête friponne (1736). Die ehrliche Spitzbübin ist eine junge Wittwe, Julie, welche ihren Geliebten Cléon, einen übelberathenen Verschwender, durch ein gewagtes Spiel zur Vernunft bringt und angeblich von dieser Leidenschaft heilt. Man hat einzelne Züge aus Shakespeare's Timon darin erkennen wollen. Für das bestgebaute und folgerichtigste seiner Stücke halte ich aber seine Bearbeitung des Addison'schen Trommler.

Destouches wurde nicht nur von seinen Landsleuten, sondern auch in Deutschland sehr hoch geschätzt und von der Gottschedin, Gotter und Chr. F. Weise für die Bühne bearbeitet. Lessing mußte sich bei seiner Hinneigung zum sentimentalen lehrhaften Drama besonders angezogen

*) Er erschien 1727 und erlebte in diesem Jahre 36 Vorstellungen.

von ihm fühlen und wenn er seine Schwächen auch nicht ganz übersah, so hat er ihn doch überschätzt. Die heutigen Literarhistoriker, besonders die französischen, haben dagegen das Urtheil über ihn sehr herabgestimmt. So heißt es z. B. bei Nisard: „Nach Destouches braucht man an der Besserung keines Menschen mehr zu verzweifeln. Sein bestes Werk, Le glorieux, ist wie für ein Parterre von Kindern geschrieben, obschon es darin nicht an wahren und feinen Zügen fehlt, von denen auch die Eltern noch Nutzen ziehen können. Die Komödie des Destouches hat dem Lachen ein Ziel gesetzt, sie bildet den Uebergang zu derjenigen, welche weinen machen sollte."

Die Bedeutung seines Lustspiels lag aber noch darin, daß er die Verirrungen und Conflicte des Herzens zum hauptsächlichsten Gegenstand seiner komischen Darstellungen machte und diese Conflicte nicht blos aus den Charakteren der Individuen, sondern, z. B. in seinem Glorieux, zugleich aus dem gesellschaftlichen Zustande, hier aus den Standesunterschieden und Vorurtheilen entwickelte.

In diesen beiden letzten Beziehungen war ihm ein ungleich begabterer dramatischer Dichter, bei aller sonstigen Verschiedenheit beider, verwandt, nur daß er dabei sich entschiedener auf dem Boden und im Tone des Lustspiels erhielt und das Rührende fast immer nur dem Komischen dienstbar machte.

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux*), am 4. Februar 1688 zu Paris geboren, gestorben ebendaselbst am 12. Februar 1763, gehörte einer angesehenen Familie Rouen's an; vernachlässigte jedoch seine Studien. Durch den Law'schen Sturz um sein ganzes Vermögen gekommen, ergriff er die Schriftstellerei als Erwerbszweig. Er betheiligte sich an dem Streit La Motte's über die Neuen und Alten, und veröffentlichte einen Homère travesti (1716); was ihm wegen Unkenntniß des Gegenstandes eine literarische Niederlage zuzog. Auch sein erster dramatischer Versuch, die Tragödie Annibal (1720), war nicht eben glücklich. Um so rascher brach sein Talent sich im Lustspiele Bahn. Er gehört hier zu den talentvollsten und liebenswürdigsten

*) Lessing, Dramaturgie. Vinet, a. a. O. I. S. 254. Hettner, a. a. O. S. 93. Seine Oeuvres complètes erschienen Paris 1789; sein Theater ebend. 1754 in 4 Bdn. Eine Auswahl von Moland. Paris 1875. Deutsch erschienen von Joh. Chr. Krüger eine Sammlung von Lustspielen des Hrn. v. Marivaux. Hamburg 1747. 2 Thle.

Erſcheinungen der franzöſiſchen Bühne, wenn er auch, wie aus ſeinen ſtehenden Maskenfiguren (Arlequin, Trivelin, Colombine u. A.) erhellt, noch immer im Conventionalismus derſelben mehr als zu wünſchen gefangen lag, und ſich daher ſehr oft in den Situationen mit nur geringen Varianten wiederholt. Daß er das Gefühl für das Heitere und Komiſche im Luſtſpiel ſo feſtzuhalten verſtand, iſt um ſo mehr anzuerkennen, als er, wie es ſcheint, der erſte war, welcher in Frankreich, und zwar — worauf H. Hettner ſchon hinwies — zehn Jahre vor Richardſon's Pamela (1731—42) den empfindſamen, die Tugend verherrlichenden Roman Marianne ſchrieb. Auch war er der erſte, welcher den engliſchen Einfluß zu populariſiren ſuchte, indem er (1722) nach engliſchem Vorbild eine Zeitſchrift Le spectateur français herausgab, welche freilich ſpäter von Prevoſt's Le Pour et le Contre (1733—40) in Schatten geſtellt wurde. Letzterer machte ſeine Landsleute in größerem Umfange mit den engliſchen Dichtern und Schriftſtellern Wicherley, Savage, Dryden, Steele und auch Shakeſpeare bekannt. Er war der erſte Ueberſetzer der Richardſon'ſchen Romane, denen ſeine Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut lange vorausging und kaum weniger, als ſie zur Entfeſſelung des Empfindungslebens beitrug.

Faſt keinem Dichter iſt das Nachſchreiben der urſprünglich über ihn im Umlauf gebrachten Urtheile nachtheiliger geworden als Marivaux, gegen faſt keinen iſt man hierdurch ungerechter geweſen. Man hat ihn nicht nur der Monotonie, nicht nur einer geſpreizten Manier der Sprache, einer geſuchten Ausdrucksweiſe beſchuldigt, ſondern auch behauptet, daß er die Gefühle nicht darzuſtellen, ſondern nur zu commentiren und ſeinen Perſonen nicht ihre, ſondern immer nur ſeine Gedanken in den Mund zu legen fähig geweſen ſei.

Gewiß iſt Marivaux von dieſen Fehlern nicht völlig frei zu ſprechen, doch hat man ſie ſehr übertrieben. Auch ſind ſie mehr ſeinen Romanen, als ſeinen Luſtſpielen eigen, beſonders was den Stil und die Ausdrucksweiſe betrifft, die in dem Spottnamen Marivaudage ſogar ſprichwörtlich wurde. Schon Jules Janin hat ſich aber dagegen treffend geäußert: „Man hat das Wort Marivaudage lange in einem ſchlechten Sinne angewendet, man verſtand darunter eine Ausdrucksweiſe, welche mehr nach Geziertheit, als nach Kraft, mehr nach Raffinement, als nach Charakter ſtrebt. Man überzeugte

ſich aber endlich, daß dieſer Stil ſehr ſchwer nachzuahmen und Marivaux jedenfalls ein Schriftſteller von charakteriſtiſchem Gepräge und großer geiſtiger Beweglichkeit ſei, ja daß ſo zu ſchreiben, wie er, viel Geiſt, Grazie und Phantaſie bedinge.“ Vinet hat eine Anzahl Stellen ausgehoben, welche mit Recht als abgeſchmackt zu verwerfen ſind, aber ſie gehören ſämmtlich den Romanen Marivaux' an. Ich will nicht behaupten, daß es ſeinen Luſtſpielen ganz daran fehle, aber ſie kommen hier doch viel ſeltener vor. Faſt durchgängig ſind dieſe, wie geiſtig auch immer belebt, von natürlicher Anmuth erfüllt, zum Theil ſelbſt von volksthümlicher Naivetät, wie er ja alle ſeine Luſtſpiele in Proſa ſchrieb und in der Behandlung der Sprache des Volks und der Landleute geradezu unübertrefflich iſt. Ich brauche mich für das letztere nur auf das kleine Luſtſpiel L'héritier du village und auf Leſſing's Urtheil darüber zu beziehen, der ihn ſonſt nicht eben zu günſtig beurtheilt hat.

„Dieſe Fabel*) — heißt es bei ihm — hätte jeder erfinden können, aber wenige würden ſie ſo unterhaltend zu machen gewußt haben, als Marivaux. Die drolligſte Laune, der ſchnurrigſte Witz, die ſchalkhafteſte Satire, laſſen uns vor Lachen kaum zu uns ſelbſt kommen, und die naive Bauernſprache giebt Allem eine ganz eigene Würze.“

Auch finde ich nicht, daß Marivaux die Empfindungen mehr commentirte, als darſtellte. Dieſes Urtheil klingt geiſtreicher, als es zutreffend iſt. Seine Perſonen ſprechen, ſelbſt wenn ſie reflectiren, faſt immer aus ihrem Zuſtand und aus ihrem Charakter heraus. Nur hier und da, in den vertraulichen Geſprächen, die dieſer Dichter noch allzuſehr liebt, wird er durch Länge ermüdend. Faſt immer treten uns ſeine Perſonen lebendig entgegen und wenn einzelne Verhältniſſe und Perſönlichkeiten auch oft wiederkehren, ſo hat er ihnen doch meiſt

*) Hier iſt ſie nach ihm im Auszuge: Jürge (im Original Blaiſe) kommt aus der Stadt zurück, wo er einen reichen Bruder begraben laſſen, von dem er 100,000 Mark geerbt. Glück ändert Stand und Sitten. Nun will er leben, wie vornehme Leute leben, erhebt ſeine Liſe (Claude) zur Madame, findet geſchwinde für ſeinen Hans (Colin) und für ſeine Grete (Colette) eine anſehnliche Partie. Alles iſt richtig, aber der hinkende Bote kommt nach. Der Makler, bei dem die 100,000 Mark geſtanden, hat Bankerott gemacht. Jürge iſt wieder nichts wie Jürge, Hans bekommt den Korb, Grete bleibt ſitzen und der Schluß würde traurig genug ſein, wenn das Glück mehr nehmen könnte, als es gegeben hat; geſund und vergnügt waren ſie, geſund und vergnügt bleiben ſie.

eine neue Seite abzugewinnen gewußt. In Le préjugé vaincu (dem letzten Stücke des Dichters, 1746), giebt Durante, um sich nicht selbst einer abschläglichen Antwort auszusetzen, vor, bei einem jungen Mädchen, welches er liebt und dessen Herz er prüfen will, für einen seiner Freunde, einen angeblich sehr reichen und angesehenen Mann, zu werben. In L'épreuve thut Lucidor zwar dasselbe, nur daß er hier Frontin, seinen Diener, zugleich die Rolle des angeblichen Freundes spielen läßt. In Le jeu de l'amour et du hazard kommen endlich zwei für einander bestimmte junge Leute, die sich noch nicht kennen, gleichzeitig auf den Einfall, er mit seinem Diener, sie mit der Zofe die Rollen zu tauschen, um unter dieser Maskirung einander kennen zu lernen und einander zu prüfen. Das Spiel wird um so komischer, als der Vater und Bruder des Mädchens mit beiden Theilen im Einverständniß sind. In wie verschiedener Weise hat demnach der Dichter das alte auf Jodelet ou le maître valet zurückweisende Motiv benutzt, wie verschieden sind die Charaktere, die er durch dasselbe ins Spiel gesetzt, wie verschieden die inneren und äußeren Situationen, die er aus demselben entwickelt hat. Es ist wahr, seine Voraussetzungen sind nicht selten gekünstelt, die Entwicklung ist aber fast immer von großer Natürlichkeit und die Situationen sind nicht selten von einem ganz entzückenden Reize, wie gleich in dem letztgenannten dieser drei Stücke. Außer ihm gehören noch La surprise de l'amour und Les fausses confidences zu seinen vorzüglicheren Arbeiten. Marivaux selbst hat gesagt, daß es sich in seinen Lustspielen meist um nichts als eine Liebe handle, die entweder jedem der Liebenden unbekannt sei, oder die sie sich wechselseitig zu verbergen suchen oder doch nicht zu erklären wagen. Ist hiernach das Gebiet dieses Dichters auch sehr beengt, so ist der Reichthum von Charakteren und Verhältnissen um so größer, den er auf demselben entwickelt. „Ein wahrer Kallipipedes seiner Kunst — heißt es bei Lessing — weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben."

Nur kurze Zeit später, als Marivaux führte sich Louis de Boissy, 1694 zu Vic in der Auvergne geboren, auf der Bühne ein. Er war einer der fruchtbarsten Dichter des Zeitraums.*) Aus armer Familie, zum

*) Sein Theater erschien 1766 in 9 Bänden.

geistlichen Stande erzogen, wandte er sich, sein Glück zu machen, nach Paris, wo er sich anfangs durch satirische Dichtungen hervorzuthun suchte. Das Theater übte aber bald seine Anziehungskraft auf ihn aus. 1725 trat er mit seinem ersten Stücke hervor. Später erlangte er aber auch als Redacteur der „Gazette de France" und des „Mercure" einen nicht unbedeutenden literarischen Einfluß, wie er denn 1754 sogar Aufnahme in die Academie fand. Gleich Marivaux suchte auch er dem Lustspiel seine Heiterkeit zu erhalten. Er schloß das Sentimentale sogar ganz davon aus und neigte zu einer derben, chargirten Behandlung, wozu es fast wie in Widerspruch steht, daß er fast alle seine Lustspiele in Alexandrinern schrieb und das Hauptgewicht seiner Darstellung auf die sorgfältige Versbildung legte, wegen welcher er auch vornehmlich geschätzt wurde. Von seinen vielen Stücken, von denen Le Babillard, Le Français à Londres, L'époux par supercherie und Le sage étourdi zu seiner Zeit sehr gefielen, hat sich nur Le dehors trompeur ou l'homme du jour längere Zeit auf der Bühne erhalten. Die Franzosen zählen es den besten Charakterlustspielen des Zeitraumes zu. Der Boissy'sche „Mann des Tages" ist der Gesellschaftsmensch seiner Zeit, niemanden liebend, aber Allen zu gefallen suchend. Er wird zum Dupe seiner Selbstliebe.

Auch Léonor Jean Christian Soules d'Allainval, 1700 zu Chartres geboren, 1753 zu Paris gestorben, hatte sich wie Boissy aus ärmlichen Verhältnissen empor zu arbeiten, es gelang ihm aber nicht so wie diesem. Er lebte im Elend und starb im Spital. Der Titel eines seiner beliebtesten Lustspiele: L'embarras de richesses klingt wie eine Satire darauf. Am höchsten ist seine Ecole des Bourgeois geschätzt worden. Geoffroy nennt sie das kühnste und tiefste Theaterwerk, welches bis dahin nach dem Tartuffe und nach Turcaret erschienen sei. D'Allainval tritt darin gegen die Verdorbenheit des damaligen Adels, die Servilität des Bürgerthums und gegen dessen stupide Bewunderung des ersteren auf.

Als letzter der damals noch unberirrt für das heitere Lustspiel eintretenden Dichter mag hier noch der 1742 zu Paris geborne, 1785 ebendaselbst gestorbne Christophe Barthélemy Fayan erscheinen. Ein kleiner Beamter, betrieb er die dramatische Schriftstellerei nur als Nebenberuf, was ihn zwar nicht an einer gewissen Productivität, wohl aber an einer sorgfältigen Ausbildung seines Talents und seiner

Dichtungen hinderte. Von seinen ziemlich zahlreichen kleinen Stücken*) verdienen nur vier der Berücksichtigung. Le Rendez-vous (1733), welches in Versen geschrieben ist und die drei Prosacomödien La pupille (1734); L'étourderie (1753) und Les originaux (1753). Besonders die beiden ersten Stücke zeichnen sich durch pikante Heiterkeit und Natürlichkeit der Darstellung aus.

In einem ganz andren Sinne faßte gleichzeitig Pierre Claude Nivelle de la Chaussée, geboren 1692 zu Paris, gestorben den 14. März 1754, die Aufgabe des Lustspieldichters auf, indem er die von Destouches angebahnte Richtung weiter verfolgend, unter dem Einflusse Lillo's und Richardson's die Comédie larmoyante, wie sie von ihren Gegnern genannt wurde, oder wie es dessen Anhänger nannten, das Drame sérieux, zur Ausbildung brachte. Wenn das Lachen das wesentlichste Kennzeichen und der wesentlichste Zweck der Komödie wäre, so würde das Weinen das der Tragödie sein müssen und eine weinerliche Komödie selbst nur ein lächerlicher Widerspruch sein können. Allein die Dichter der neuen Gattung glaubten entweder die Grenzen der Komödie durch die Aufnahme des Rührenden, als des natürlichen Gegensatzes des Lächerlichen nur zu erweitern, oder faßten den Namen Komödie in dem allgemeinen Sinne der Spanier auf, die, wie wir wissen, unter ihren Comedias jede Art des Schauspiels verstanden. Die ersteren, welche sich auf die Natur beriefen, weil in dieser das Lächerliche auch oft ganz dicht neben dem Rührenden, ja Tragischen liegt, geriethen freilich meist mit sich selber in Widerspruch, weil sie für die Tragödie das Recht einer solchen Berufung in Abrede stellten, und z. B. die Verbindung von komischen und tragischen Elementen in den Shakespeare'schen Tragödien für barbarisch und geschmacklos erklärten.

La Chaussée, der als der Sohn eines Generalpächters in glänzenden Verhältnissen lebte und sich erst spät, in seinem 40. Jahre, dem Theater widmete, ging von der Ansicht aus, die Gesunkenheit der Sitten könne unmöglich schon dadurch gebessert werden, daß man sie auf die Bühne bringe, sondern daß es hierzu noch nöthig sei, das Gefühl und die Liebe für Pflicht und Tugend durch die Darstellung des Kampfes

*) Sein Théâtre erschien 1760 zu Paris in 4 Bänden, mit einem Eloge von Pelissier.

und Sieges beider in den Gemüthern der Menſchen zu wecken und zu befeſtigen. Das Motiv und der Zweck ſeiner dramatiſchen Thätigkeit war alſo vor Allem ein moraliſcher. Die beſondere poetiſche Form wurde von ihm nur als ein möglichſt wirkſames Mittel ergriffen. Als hauptſächlichſtes Agens wurde dabei die Rührung erkannt. Es iſt jene an ſich zwar ſehr löbliche, aber unkünſtleriſche Tendenz, es ſind die nur zu leicht über das Gebiet des Künſtleriſchen hinausgreifenden Wirkungen dieſes mehr dem Gebiete der phyſiſchen als der pſychiſchen Functionen angehörenden Mittels, worin die Gefahren der neuen Gattung lagen. Erſtere begünſtigte die Einführung eines wenn auch nicht immer geradezu unkünſtleriſchen, doch der dramatiſchen Darſtellung unangemeſſenen ſtofflichen Intereſſes, wie es z. B. das romanhafte iſt; letzteres konnte zu leicht nur, ſtatt des Mittels, zum Zweck werden, gegen welchen die lehrhafte Abſicht zurücktreten und zum bloßen Vorwand herabſinken mußte. Das Rührende blendete das Urtheil des Zuſchauers und machte ihn immer unempfindlicher gegen die unzureichende Motivirung der Behandlung, gegen das Schillernde der Beweggründe, gegen die Forderungen einer geſunden Moral. Die nervöſe Aufregung und Ueberreizung trat an die Stelle ſeeliſcher Erſchütterung und Läuterung.

La Chauſſée trat 1733 mit ſeinem erſten Drama La fausse antipathie auf. Wie alle ſpäteren Dramen des Dichters war es, der feindlichen Stellung gemäß, die er gegen La Motte in dem Streite über die Anwendung des Reims und der Proſa im Drama eingenommen hatte, in Alexandrinern geſchrieben. Das Romanhafte der Vorausſetzung, welches bei ihm eine ſo große Rolle ſpielt, daß der Abbé Desfontaines den Vorſchlag machen konnte, die von ihm in die Mode gebrachte Gattung, als Drame romanesque zu bezeichnen, tritt ſchon hier in voller Stärke hervor. Schon hier iſt die Wahrſcheinkeit den rührenden und ſpannenden Wirkungen der Situationen zum Opfer gebracht, welche verlangen, daß zwei Liebende, unmittelbar nach erfolgter Vermählung auseinandergeriſſen, ſich gegenſeitig für todt halten, um ſich nach zwölfjähriger Trennung, ohne einander zu erkennen, wiederzufinden, und ſich aufs Neue von einander angezogen, zugleich aber auch durch den Gedanken, daß ſie bereits verheirathet ſind, von ein ander abgeſtoßen zu fühlen. Dieſe Situation iſt allerdings rührend und komiſch zugleich. Der Dichter hat ſich aber faſt nur an das Rührende

gehalten und dieſes im Sinn einer lehrhaften Tendenz behandelt. Collé und Piron verſpotteten dies, was la Chauſſée zu einer Vertheidigung ſeines Stücks in dramatiſcher Form, La critique de la fausse anthipathie, veranlaßte, die, weil ſie nicht eben glücklich war, Stoff zu neuen Anfechtungen bot. Um ſo günſtiger war der Erfolg des Stückes beim Publikum, der aber noch weit durch denjenigen übertroffen wurde, welchen der Dichter 1735 mit Le préjugé à la mode errang. Es trug ihm wohl auch die Ernennung zum Mitglied der franzöſiſchen Academie ein. Dieſes Stück iſt jenem erſten Verſuch allerdings weit überlegen. Die Vorausſetzungen ſind weniger unwahrſcheinlich und complicirt, das Komiſche der Hauptſituation läßt ſich klarer erkennen, obſchon es auch hier dem Rührenden noch untergeordnet erſcheint. Das Vorurtheil, um das es ſich handelt, iſt nicht bloß ein individuelles, es iſt ein geſellſchaftliches, gegen die Heilighaltung der Ehe, gegen das vitalſte Intereſſe des Familienlebens gerichtet, ſo daß, obſchon ſich die Handlung ganz auf dem Boden des letzteren bewegt, doch ein ſociales Intereſſe mit in ſie eingreift. La Chauſſée hat alſo hier, wenn auch unbewußt, mit die Keime zu dem ſpäteren geſellſchaftlichen Drama gelegt. Das préjugé à la mode ſchließt die Liebe von der Ehe, als einer bloßen Sache der Convenienz, aus. Durval, obſchon ganz unter dem Bann dieſes Vorurtheils ſtehend, liebt aber ſeine Frau, ohne es ihr merken laſſen zu wollen.* Auf dieſer Grundlage entwickeln ſich die komiſchen Situationen des Stücks in einer immer auf Erregung und Rührung der Zuſchauer abzielenden Weiſe. 1737 folgte l'École des amis; 1741 La Mélanide; 1743 die nach dem Richardſon'ſchen Romane gearbeitete Paméla; 1744 L'école des mères; 1747 La gouvernante. Nur über die Mélanide ſeien hier ein paar Worte geſagt, weil in ihr der Ausſchluß jedes komiſchen Elementes vollzogen erſcheint und das Drame sérieux abgeſehen von ſeinem ſentimentalen Charakter nun auf nichts anderes, als auf die ins Privatleben verlegte Tragödie mit glücklichem Ausgang hinausläuft. Das Stück leidet außerordentlich unter den Unwahrſcheinlichkeiten der romanhaften Vorausſetzung, ſowie unter dem Zwange der auch von La Chauſſée immer noch feſtgehaltenen Einheit von Ort und Zeit, welche obſchon angeblich nur der äußeren Wahrſcheinlichkeit dienend, doch ſo viel Unwahrſcheinliches, Unangemeſſenes und Undramatiſches mit ſich brachte, ſo viel

dramatisch Wichtiges hinter die Scene zu verlegen nöthigte und hierdurch das französische Drama, besonders das ernste, so stark geschädigt hat.

Ueberhaupt ist die Structur des la Chaussée'schen Drama's noch immer die durch Bühnentradition gefestigte alte. Die Handlung entwickelt sich fast nur in der Form von Zwiegesprächen und Monologen, blos hie und da tritt eine figurenreichere, durch äußere Aktion belebtere Scene dazwischen.

Mit Recht sagte Voltaire, als er die Gattung dieses neuen Drama's vertheidigte, daß die Fehler der einzelnen Stücke noch nichts gegen dieselbe bewiesen. So viele Fehler die Mélanide und andere Stücke dieser Art haben, so sehr sie auch noch unter dem Banne der alten academischen Vorurtheile stehen, so führten sie doch einen entschiedenen Fortschritt in der Entwicklung des französischen Dramas herbei, nicht nur weil sie das Stoffgebiet der Tragödie erweiterten und das unmittelbare Leben der Gegenwart in dieselbe mit aufnahmen, sondern auch weil sie ein größeres Gewicht auf die Handlung statt auf die bloße Charakterzeichnung und die rednerische Darstellung legten. Man vergleiche z. B. das zwar nicht immer rein künstlerische, aber doch lebendige Interesse, welches der Dichter der Mélanide für seine Handlung zu erregen versteht, mit der dürftigen und ziemlich interesselosen Handlung des Molière'schen Misanthrope. Auch muß es noch als Verdienst des La Chaussé'schen Drama's hervorgehoben werden, daß es die traditionellen und conventionellen Figuren der Diener und Zofen verbannte. Es geht zwar auch in ihnen nicht ohne Vertraute ab, doch hat er ihnen eine lebendigere Beziehung zur Handlung zu geben gewußt.

Es war ohne Zweifel von Wichtigkeit, daß sich die bedeutendste kritische Stimme der Zeit, daß sich Voltaire für die neue Gattung entschied nnd 1736 auch selbst mit einem Versuche, mit seinem L'enfant prodigue, dafür eintrat. Noch mehr aber erklärt sich der Erfolg derselben aus der Stimmung der Zeit. Ich habe bereits früher (II. Halbband I. Theil S. 378) darauf hinweisen können, wie die Befreiung des subjectiven Denkens durch die sensualistische Philosophie auch eine Entfesselung der Subjectivität des Empfindens nach sich zog. Der Drang dazu trat in den verschiedensten Arten und in den verschiedensten Formen hervor, er pflanzte sich mit erstaunlicher

Schnelligkeit fort. Der Aufklärung trat die Empfindsamkeit an die Seite. Wie oft sie mit einander in Streit geriethen, so waren sie doch aus einer Quelle hervorgegangen, daher sie sich zeitweilig auch mit einander vertrugen. Wir finden sie in jener Zeit nicht selten in denselben Geistern vereinigt. Rousseau, welcher die Aufklärung so mächtig gefördert hat, zugleich einer der kühnsten Apostel des Naturevangeliums, hat der Empfindsamkeit die weiteste Verbreitung und ein große Vertiefung gegeben. Diderot, welcher die äußersten Consequenzen der sensualistischen Grundsätze zog, hat gleichzeitig das sentimentale Drama auf seinen Gipfel zu heben gesucht.

Nicht also das ist befremdlich, daß Voltaire, bei dem die Kräfte des Geistes um so viel entwickelter, als die des Gemüths waren, das sentimentale Drama gleichfalls begünstigte, wohl aber, daß er, der erste witzige Kopf seiner Zeit und ihr größter Satiriker, im eigentlichen Lustspiele fast nur Mittelmäßiges geleistet hat, und das Beste dessen, was er mit dem Namen von Comédie bezeichnete, fast nur auf Seiten des rührenden Dramas liegt. Sein Indiscret (1725), seine Originaux (1732), L'échange (1734), L'envieux (1738), La princesse de Navarre (1745), La Prude (1747), La femme qui a raison (1749) sind theils nur Gelegenheitsstücke oder doch nur für das Privattheater gemacht, während L'enfant prodigue (1736), Nanine (1749) und l'Ecossaise (1760) in der dramatischen Entwicklung der damaligen Bühne eine Rolle spielen. Gewiß trug hierzu mit bei, daß trotz Molière der eigentliche Lustspieldichter von den tragischen Dichtern noch immer mit einer gewissen Geringschätzung angesehen wurde.

Voltaire hält es in seinem Vorwort zu L'enfant prodigue zwar für angemessen, daß das Lustspiel, welches die Sitten zum Gegenstand der Darstellung habe, ernste Elemente zu sich herüberziehe, daß das Komische darin mit dem Rührenden wechsele, weil auch im Leben diese Mischung vorhanden sei, aber er läßt für die Tragödie eine solche Berufung nicht zu, obgleich er ebenso wenig genügende Gründe dafür gehabt haben wird, als für die Verwerfung einer rein ernsten Darstellung bürgerlicher Verhältnisse, die er einzig der historischen Tragödie vorbehalten wissen will. Konnte doch Diderot Voltaire's Enfant prodigue, und, wie ich glaube, mit größerem Rechte, eines der frühesten Beispiele der häuslichen oder bürgerlichen Tragödie nennen.

Nanine war aus demselben Richardson'schen Romane Paméla geschöpft, den auch Boissy und La Chaussée zu ihren gleichnamigen Stücken benutzten. In seiner Ecossaise muß er sich dagegen derselben Quelle bedient haben, die Lessing's Miß Sara Sampson zu Grunde liegt. Die Aehnlichkeiten sind so groß, daß ich verwundert bin, wie Lessing, der doch das Voltaire'sche Stück besprach, sie ganz übersehen konnte. In beiden Stücken finden sich Vater und Tochter in einem Wirthshause wieder, in beiden einem Liebhaber, der über eine neue Geliebte die alte verlassen hat, in beiden wird jene von dieser mit Rache bedroht. Das Lessing'sche Stück ist in seinen Voraussetzungen einfacher, in seiner Entwicklung natürlicher und schon, weil es einem tragischen Ausgange zustrebt, in der Schilderung der Leidenschaften und Conflicte bedeutender. Voltaire zeigt dagegen eine ungleich größere Bühnengewandtheit. Die langen Gespräche mit Vertrauten, der Parallelismus der Handlung ist hier vermieden. Es greift alles lebendiger in die Action. Die Schottländerin ist übrigens von diesen drei Dramen Voltaire's das einzige, welches in Prosa geschrieben ist, was wahrscheinlich unter dem Einfluß Diderot's stattfand.

Diderot war mit Jean Jacques Rousseau so lange aufs Engste verbunden, daß sie auch hier zusammen genannt werden mögen. Das Leben und Wirken Rousseau's *) zu würdigen, fehlt es mir freilich an Raum. Sein unmittelbarer Antheil am Drama ist zu unbedeutend dafür. Die Oper: Le devin du village ist sein bedeutendstes dramatisches Werk.**) Der Einfluß, den er durch seine übrigen Schriften auf das Denken und Empfinden der Zeit und dadurch auch indirekt auf das Drama ausübte, verlangt aber doch, daß ihm eine, wennschon nur kurze, Betrachtung zu Theil werde. Rousseau trat für das natürliche Recht gegen das historische, für die Natur gegen die Cultur ein, und trug vielleicht mehr als irgend ein anderer Schriftsteller zur Revolutionirung seines Zeitalters bei, weil er durch das Gemüth auf den Verstand wirkte. Er gab hierdurch dem sentimentalen

*) Er wurde am 29. Juni 1712 zu Genf geboren und starb 3. Juli 1778 zu Ermonville.

**) Er schrieb noch außerdem folgende dramatische Werke: 1742 die Oper Les muses galantes; 1747 das Lustspiel L'engagement téméraire; 1753 das einactige Lustspiel Narcisse und 1764 das Melodrama Pygmalion.

Hange der Zeit einen ſchwärmeriſchen Aufſchwung und eine Vertiefung, die dieſer in England niemals erreichte. Wie faſt alle großen Männer derſelben, war auch er in ihren Widerſprüchen befangen. Der Widerſpruch lag überhaupt in ſeiner Natur. Er gefiel ſich im Paradoxen. Er, der 1749 in ſeinem Discours sur les sciences et les arts in den Wirkungen der Wiſſenſchaften und Künſte die drohendſte Gefahr für die Moral erblickte, hat ihnen doch faſt ſein ganzes Leben gewidmet; er der 1758 ſeinen Brief gegen die Schauſpiele ſchrieb, fuhr auch noch jetzt fort gelegentlich für die Bühne und über die Bühne zu ſchreiben.*) In ſeinem Pygmalion ſtellte er ein Muſter für die Benützung der Muſik zur Verſtärkung und Erweiterung der auf die Erregung der Empfindung abzielenden Wirkungen des geſprochenen rührenden Dramas auf. Der Werth dieſes kleinen melodramatiſchen Stücks war an und für ſich von keiner Bedeutung, wohl aber der darin liegende Hinweis auf das Stimmungsvolle im Drama und auf den Gebrauch, der ſich von der Muſik dafür machen läßt, wo deſſen eignen Mittel nicht ausreichen.

Diderot iſt für die Geſchichte des Dramas von ungleich größerer Wichtigkeit; gleichwohl bildet die dramatiſche Production nur einen ſehr untergeordneten Theil der vielſeitigen literariſchen Thätigkeit dieſes merkwürdigen Mannes. Diderot's Wiſſen war ein viel umfaſſenderes, als dasjenige Rouſſeau's. Stand es bei dieſem im Dienſte einer hochfliegenden Phantaſie, einer überſchwänglichen Empfindung, was den Ideen, die er vertrat, eine ſo fortreißende Gewalt gab, ſo ſtanden bei Diderot umgekehrt Phantaſie und Gemüth im Dienſte ſeines Wiſſens und Geiſtes. Er hat kein einziges Werk von der epochemachenden Wirkung des Contrat social oder der Nouvelle Héloise geſchrieben, obſchon auch er verſchiedene Meiſterwerke ſchuf, aber in der Totalität ihrer Wirkungen ſteht die literariſche Thätigkeit Diderot's kaum hinter der Rouſſeau's, vielleicht ſelbſt nicht Voltaire's zurück. Auch auf Diderot blieben die Widerſprüche der Zeit nicht ganz einflußlos, aber ſie traten minder grell aus ſeinem Leben und ſeinen Schriften hervor. Er war nach einander Offenbarungsgläubiger, Deiſt und Materialiſt, jederzeit aber einer der rechtſchaffenſten Menſchen; ein Beweis, daß man dieſes bei den verſchiedenſten Weltauf-

*) Die Abhandlung De l'imitation théatrale 1764.

faſſungen ſein kann. Er trat überall für die Moral, für Pflicht und Tugend ein, obſchon es gewiß iſt, daß ſich der Materialismus ebenſowenig mit irgend einer Art der Freiheit des Willens, wie der abſolute Mangel an Freiheit des Willens mit dem Begriffe der Moral, der Tugend und Pflicht verträgt. Er vertheidigt das Inſtitut der Familie, ſo wenig es ſeinem Streben nach Unabhängigkeit entſprach, und ſo ſehr er auch ſelbſt mit den Pflichten, die es ihm auferlegte, in Widerſpruch kam. Auch hier zeigte ſich wieder, daß die Männer, welche die Uebel der Geſellſchaft bekämpften, in dieſelben doch ſelbſt mit verſtrickt waren. Wie Rouſſeau ſchleppte auch Diderot die Ehe wie eine Kette hinter ſich her, wenn aber jener ſeine Kinder dem Findelhauſe übergab, liebte dieſer dagegen ſeine Tochter aufs Zärtlichſte. —

Denis Diderot*) wurde am 5. October 1713 zu Langres in der Champagne geboren. Er entſtammte einer ehrſamen Bürgerfamilie, bei der ſich das Meſſerſchmiedehandwerk durch zwei Jahrhunderte vom Vater zum Sohn fort vererbt hatte. Sein Vater war das Muſter eines Familienoberhaupts. Er liebte ſeine Kinder, beſonders Denis aufs zärtlichſte und wurde gewiß auch von ihm mit kindlicher Liebe verehrt. Gleichwohl ſollte ſchon früh ein tiefer Bruch zwiſchen beiden entſtehen, der ſie faſt fürs ganze Leben von einander getrennt hielt. Es war ein Zug der Ungebundenheit, der Unabhängigkeit des Charakters, der Diderot früh aus dem elterlichen Hauſe nach Paris trieb, wo er für immer verblieb. Der Vater wollte, daß er ſich einem beſtimmten Lebensberuf widmen ſollte. Diderot konnte ſich aber für keinen entſcheiden, er wollte auch hier ſeine Unabhängigkeit völlig bewahren. Er ſtudierte alles durcheinander, beſonders Mathematik und Philoſophie, und überließ ſich dabei dem freieſten Lebensgenuſſe. Der Vater, um ihn zur Wahl eines Standes zu zwingen, drohte ſeine Hand von ihm abzuziehen. Diderot zog ein

*) Madame de Vandeul (ſeine Tochter) Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot. (Deutſch in Schelling's Zeitſchrift für Deutſchland. Bd. 1. 1833.) — Mémoires, correspondences et ouvrages inédits. Paris 1830 (enthalten den Briefwechſel mit Dem. Volland). — Roſenkranz, Diderot's Leben und Werke. Leipzig 1866. — Hettner, a. a. O. S. 277. — St. Beuve, Portraits littéraires. I. 239. — Oeuvres de Diderot par Naigeon. Paris 1798. 15 Bde. Vollſtändiger iſt die Ausgabe von 1821.

Leben der Entbehrung und Noth dem der Gebundenheit vor. Doch auch noch in anderer Weise trat er dem Willen des Vaters entgegen. Er machte die Bekanntschaft des Fräulein Champion, eines vortrefflichen Mädchens aus guter Familie, das aber mit der Mutter in den beschränktesten Verhältnissen lebte. Die Art, wie er sich bei ihnen einführte und das Herz des liebenswürdigen Wesens gewann, ist bei allem romantischen Uebermuth nicht frei von Vermessenheit und Frivolität. Er zog sich jedoch als Mann von Herz und Ehre aus diesem Handel, indem er, dem Willen des Vaters trotzend, sich mit Fräulein Champion vermählte. Es war der erste Anstoß zur literarischen Thätigkeit. Doch nicht, wie man bei seinem Geist wohl erwartet hätte, mit selbständigen Arbeiten, sondern mit Uebersetzungen aus dem Englischen eröffnete er, schon über 30 Jahre alt, seine literarische Laufbahn. Inzwischen ward der Versuch, sich dem Vater zu versöhnen, aufs Neue gemacht. Es war seine Gattin, welche diese schwierige Aufgabe und mit glänzendem Erfolg, doch leider zu ihrem Unglück unternahm, weil die dreimonatliche Abwesenheit des zwar liebenswürdigen, aber Diderot geistig nicht ebenbürtigen Weibes dazu gedient hatte, diesen in die Netze einer geistreichen, aber seiner ganz unwürdigen Kokette, der Madame de Puysieux, fallen zu lassen, die seine Arbeitskraft ausbeutete. In ihrem Interesse entstanden die Pensées philosophiques (1746), sein erstes selbständiges Werk, dem dann rasch La promenade du sceptique, die Mémoires sur différents objets de mathématique (1748) und (unter dem Einfluß von Mad. Puysieux) der geistvolle, aber schmutzige Roman Les Bijoux indiscrets (1748), sowie die Lettres sur les aveugles (1749) und die sur les sourds et les muets (1751) folgten. Mit fast jedem dieser Werke zeigte sich Diderot von einer neuen Seite, in fast jedem gab er die fruchtbarsten Anregungen, warf er neue, kühne Gedanken auf. Mit einmal war er ein Mann von bedeutendem literarischem Ruf, das Haupt einer neuen Schule und einer der hauptsächlichsten Mittelpunkte des geistigen Lebens von Paris, ja von Frankreich geworden. Rousseau hatte sich ihm angeschlossen, d'Alembert sich ihm aufs engste befreundet. Die Herausgabe der Encyklopédie brachte ihn in Verbindung mit allen freisinnigen Geistern der Zeit, daher auch mit Voltaire. Im Jahre 1751 erschien bereits der erste Band des großartigen Unternehmens, dessen Leitung nicht nur die ungeheure Vielseitigkeit

eines Geiſtes wie Diderot, ſondern auch die Kraft, Ausdauer und Energie eines Rieſen beanſpruchte. Es war ein Kampf mit der Welt, mit Verwegenheit zwar, aber in beſter Abſicht und mit einer ſeltenen Unerſchrockenheit des Charakters geführt. Trotz der Verdächtigungen und Verfolgungen, denen es ihn ausſetzte, trotz des Rücktrittes d'Alemberts von der Redaction, trotz der Hinderniſſe, die man dem Fortgang des Werks in den Weg legte, war es bereits 1765 beendet, während dazwiſchen noch immer die Pensées sur l'intreprétation de la nature (1757—58), die Dramen und dramaturgiſchen Abhandlungen, die Romane: Jacques, le fataliste und La réligieuse (1760), Le petit neveu de Rameau (1760) und l'Essai sur la peinture (1766) entſtanden.

Theils durch ſein Wörterbuch, theils durch das ihm von ſeinem Vater zugefallene Erbe, ſo wie durch die Munificenz der Kaiſerin Katharina von Rußland war Diderot zu einem Wohlſtand gekommen, von dem er den trefflichſten Gebrauch machte. Er war der Freund jedes Unglücklichen und zeichnete ſich überhaupt durch Herzensgüte, Pflichtgefühl und Aufrichtigkeit aus. Es war ihm ernſtlich darum zu thun, das, was er lehrte, auch zu bethätigen. Als Schriftſteller hat man an ihm den Kritiker, Dichter und Philoſophen zu unterſcheiden. Ohne auf irgend einem dieſer Gebiete gerade das Höchſte geleiſtet zu haben, gehört er doch auf jedem zu den bedeutendſten Erſcheinungen. Sein Stil gewinnt durch die Unmittelbarkeit ſeiner Darſtellung oft einen ſprühenden Glanz und Reiz, den Goethe hinreißend nannte. Sein Geiſt hatte etwas Eruptives. Am 19. Februar 1784 erlitt er einen leichten Schlaganfall, von dem er ſich nicht wieder erholte; doch war ihm die alte geiſtige Lebhaftigkeit erhalten geblieben. Noch am 29. Juli unterhielt er ſich aufs Wärmſte mit einigen Freunden, wobei er unter Anderem die Aeußerung that: „Der Unglaube iſt der erſte Schritt zur Philoſophie!“ Er ſtarb am Morgen des folgenden Tages.

Diderot hatte nicht nur tiefe Einſicht in das Weſen der Kunſt und des Dramas, er beſaß auch künſtleriſches und insbeſondre dramatiſches Talent. Das letztere zeigt ſich nirgend bedeutender, als in der ſatiriſchen Charakterſtudie: Le neveu de Rameau, von welcher uns Goethe eine ſo vollendete Ueberſetzung gegeben hat. In ihr zeigt ſich ſeine Geſtaltungskraft in der bewundernswertheſten Weiſe. Was

Diderot mitten in ſeinen philoſophiſchen Arbeiten den Anſtoß zu ſeinen dramatiſchen Werken gab, wiſſen wir nicht. Roſenkranz wies darauf hin, daß die 1773 zu London erſchienene Ausgabe ſeiner Werke ein Drama L'humanité ou le tableau de l'indigence, Triste drame par un aveugle Tartare enthält, welches, in Proſa und im Geiſte ſeiner anderen Stücke geſchrieben, ſehr wohl von ihm herrühren und ſchon um 1749 entſtanden ſein könnte. Dies würde dann ſeine erſte dramatiſche Dichtung ſein. Schon etwas früher deutete er den Charakter an, welchen ſein Drama, falls er ein ſolches hervorbrächte, annehmen würde. Es geſchieht in einer Stelle der Bijoux indiscrets, welche eine gegen die Unnatur der franzöſiſchen Bühne und die Emphaſe ihrer gereimten Sprache gerichtete ſcharfe Polemik enthält. Die Einführung der Proſa ins ernſte Drama iſt keine Neuerung Diderot's. Schon La Motte hatte damit den Verſuch gemacht. Auch Lillo's Merchant of London, der ſehr auf Diderot eingewirkt hat, und einige Stücke des Destouches waren in Proſa geſchrieben. 1741 hatte Landois ſogar ein einactiges bürgerliches Trauerſpiel, Silvie, welches in Proſa geſchrieben war, aufführen und drucken laſſen Diderot ſelbſt bezieht ſich darauf. Was dieſer bei der erſten Ausgabe ſeines Fils naturel (1757) aber verſchwieg, iſt daß Goldoni's Luſtſpiel Il vero amico demſelben zur Grundlage diente. Auch letzteres enthält manches Rührende, in der Hauptſache aber iſt es ein Luſtſpiel. Diderot bildete dagegen die Luſtſpielmotive in's Pathetiſche um, was ihn in der zweiten Hälfte des Stücks zur Aufnahme noch eines andren Motivs und zu Aenderungen nöthigte, die nicht gerade Verbeſſerungen ſind.

Trotz der unleugbaren Schwächen des Stücks, das auf wenig mehr als ein Rührſtück im gewöhnlichſten Sinne des Worts hinausläuft, hat es in der Geſchichte des Dramas doch eine ungewöhnliche Bedeutung gewonnen, weniger allerdings durch ſich ſelbſt, als im Zuſammenhang mit Diderot's Père de famille und den dramaturgiſchen Abhandlungen, die er beiden Stücken mit auf den Weg gab. Konnten dieſe doch Leſſing ſogar zu dem Ausſpruch bewegen, daß ſeit Ariſtoteles ſich kein philoſophiſcherer Geiſt, als Diderot, mit dem Drama befaßt habe.

Von allem, was Diderot hier über das Drama geſagt, ſcheint

mir keine Stelle wichtiger als folgende zu sein, die wie ich glaube bisher nicht nach ihrer vollen Bedeutung gewürdigt worden ist:*)

„Die theatralische Action muß noch sehr unvollkommen sein, weil man auf der Bühne fast keine einzige Stellung findet, aus welcher sich eine erträgliche Composition für die Malerei machen ließe. Ist denn die Wahrheit hier weniger unentbehrlich, als auf der Leinewand? Sollte es ein Grundsatz sein, daß man sich von der Sache selbst um so viel weiter entfernen müßte, je näher ihr die Kunst ist, und daß man in einen lebenden Auftritt, wo man wirkliche Menschen handeln sieht, weniger Wahrscheinlichkeit legen müsse, als in einen gemalten Auftritt, wo man, so zu reden, nur die Schatten von ihnen erblickt? Ich meinestheils glaube, die Bühne müßte, wenn ein dramatisches Werk gut gemacht und gut aufgeführt würde, eben so viele wirkliche Gemälde darstellen, als brauchbare Augenblicke für den Maler in der Handlung vorkommen."

Diese Stelle betont zum ersten Male den Mangel des französischen Dramas an malerischem, weil an wirklichem der Natur und Wahrheit entsprechendem handelnden Leben. Sie stellt zuerst die Forderung des malerischen, auf Natur und Wesen der Handlung beruhenden und diese lebensvoll zur Erscheinung bringenden Elementes auf. Nicht des Malerischen der Decoration, sondern der dichterischen und schauspielerischen Action. Ist es doch überhaupt eine besondere Art des Stimmungsvollen, auf die das gefühlvolle rührende Drama, wenn auch ganz einseitig ausgeht, die aber hier der umfassende künstlerische und hoch über seiner Zeit stehende Geist Diderot's in einer Weise in's Auge faßt, welche weit über die Grenzen des bürgerlichen Rührdrama's hinausgeht, sich auf alle Formen, auf jede Gattung der dramatischen Darstellung bezieht und dieser, wie der Schauspielkunst, eine neue Richtung, einen neuen unendlich erweiterten Wirkungkreis anweist.

Dies läßt sich aus einer anderen Stelle (S. 203) besonders deutlich erkennen:

„Wir reden in unsren Schauspielen zu viel und folglich spielen unsre Acteurs zu wenig. Wir haben die Kunst, welche die Alten so vortrefflich zu nutzen wußten, ganz verloren. Der Pantomime spielte ehemals alle Stände: Könige, Helden, Reiche, Arme, Städter und Landleute und wählte aus jedem Stande für die Action das, was am Meisten in die Augen fiel." „Der Cyniker

*) Ich führe hier, wie bei allen folgenden Gelegenheiten, die Uebersetzung Lessing's in dessen Theater des Herrn Diderot (Berlin 1760. I. S. 181) an.

Demetrius ſchrieb alle Wirkung davon den Inſtrumenten, den Stimmen und der Verzierung in Gegenwart eines Pantomimen zu, der ihm jedoch antwortete: „Sieh mich erſt ganz allein ſpielen und alsdann ſage von meiner Kunſt, was du willſt.“ Die Flöten ſchwiegen, der Pantomime ſpielt und der entzückte Philoſoph ruft aus: „Ich ſehe dich nicht blos. Ich höre dich — du ſprichſt zu mir mit den Händen.“ „Welche Wirkung müßte dieſe Kunſt vollends haben, wenn ſie mit der Rede verbunden würde? Warum haben wir Dinge getrennt, welche die Natur verbunden hatte? Begleitet nicht die Geberde die Rede alle Augenblicke? Ich habe es nie ſo deutlich empfunden als bei Verfertigung dieſes Werks.“

Und nun kommt Diderot auch auf das muſikaliſche Element des ſchauſpieleriſchen Vortrags zu ſprechen, ohne jedoch dabei, wie Rouſſeau, zu den Inſtrumenten ſeine Zuflucht zu nehmen. Er ſucht es einzig im Empfindungsausdruck der Rede, in deren Accenten und Tönen. Aber dieſe Töne und Accente ſind für ihn nur dann von dramatiſchem Werth, wenn ſie dem Sinne der Rede, den Gefühlen des Redenden, und dem mimiſchen Ausdruck entſprechen. Dieſe Wahrheit des Ausdrucks ſetzt er der conventionellen Declamation, die durch den Vers und Reim ſo ſehr unterſtützt und gefördert wurde, entgegen.

Wie ſehr bisher die maleriſche Seite der dramatiſchen Darſtellungskunſt vernachläſſigt worden war, geht ſchon allein aus dem Umſtand hervor, daß bis vor Kurzem ein großer Theil der Bühne noch mit von den Zuſchauern eingenommen wurde und dieſe daher gar keinen Raum dafür bot. Daß man aber ſelbſt jetzt dieſe Forderungen Diderots als eine Revolution des ganzen Schauſpielweſens auffaßte und ihm gerade von der Seite hemmend entgegentrat, wo er am eheſten auf ein bereitwilliges Entgegenkommen hätte rechnen ſollen, von Seiten der Schauſpieler, denen er ein ganz neues Feld künſtleriſcher Thätigkeit eröffnete, geht aus dem Briefe hervor, welchen die Schauſpielerin Riccoboni an ihn richtete. Es waren die Einwände, welche die Schauſpieler den Dichtern und Theoretikern jederzeit machen, wenn dieſe im Intereſſe des Fortſchritts das Aufgeben irgend einer traditionellen Gewohnheit verlangen.

Sie behauptet, daß die von ihm verlangten Neuerungen aus praktiſchen Gründen nicht möglich ſeien, daß die Beſchaffenheit der Bühne ſie nicht zulaſſe, ſondern die Schauſpieler, um vom Publikum verſtanden werden zu können, nach wie vor in einer Linie, dem Zuſchauer immer mit dem Geſicht zugewendet, vorn an der Rampe ſtehen und ihren Part recitiren müßten. Diderot blieb aber die Antwort nicht

ſchuldig. Sie lautete im Weſentlichen dahin, daß falls die Bühneneinrichtungen wirklich die Darſtellung einer wahrhaft dramatiſchen Handlung unmöglich machten, man nicht die *Handlung*, ſondern die *verkehrte Einrichtung der Bühne* und das hiervon abhängige falſche Syſtem des Vortrags abändern müßte.

Nicht in ſeiner Theorie des Dramas, welche in ihrer Willkürlichkeit nur zu neuen Verwirrungen führte, nicht in ſeiner Bevorzugung des bürgerlichen rührenden Familiendramas, welche die Dichter in eine falſche einſeitige Bahn lockte, liegt alſo, wie ich glaube, die eigentliche Bedeutung Diderot's für die Entwicklung des modernen Dramas, ſondern darin, daß er die maleriſche Seite der dramatiſchen Darſtellungskunſt zuerſt ſchärfer ins Auge faßte, daß er erkannte, wie ohne die Ausbildung derſelben die wahrhafte Darſtellung einer lebendigen dramatiſchen Action für den Dichter ſowohl, wie für den Schauſpieler gar nicht möglich ſei, daher der conventionelle declamatoriſche Vortrag der lebendigen, ganz aus der Action fließenden, ganz auf dieſe bezogenen Rede weichen und dieſe immer und überall mit mimiſcher Darſtellung verbunden und dem ſtummem Spiel der übrigen Darſteller angepaßt ſein müſſe. Diderot begnügte ſich aber nicht mit der Aufſtellung dieſer Lehre, er machte in ſeinen Stücken davon auch ſofort die praktiſche Anwendung. Man braucht, um das zu erkennen, ſeine Dramen in dieſer Beziehung nur mit den Dramen La Chauſſée's zu vergleichen. Wie fruchtbringend ſein Beiſpiel aber war, welchen ungeheuren Fortſchritt in der Bühnentechnik des Dramas es nach dieſer Seite hin nach ſich zog, werden wir an Beaumarchais zu erkennen haben, der anfangs ganz in den Bahnen Diderot's ging, dieſen aber hierin weit hinter ſich ließ.

Diderot ging bei ſeiner Eintheilung des Dramas von der Anſicht aus, daß ſich das Dramatiſche im Komiſchen und Tragiſchen nicht erſchöpfe und — worin er freilich irrte — da das Komiſche und Tragiſche keine Berührungspunkte habe, es zwiſchen beiden noch ein Gebiet geben müſſe, welches der dramatiſchen Action einen beſonderen, freien, bisher noch nicht benutzten Spielraum geſtatte, ohne dabei auf das Komiſche oder Tragiſche gerichtet zu ſein. Dieſes Gebiet ſchien ihm das Ernſte zu bilden, obſchon dieſes im Tragiſchen ſchon mit enthalten war. Er meinte aber vielleicht nur diejenige Form des Ernſten, welche eben das Rührende

iſt, obwohl auch dieſes ſowohl mit dem Komiſchen wie mit dem Tragiſchen verbunden ſein kann, wenn auch nicht immer verbunden ſein muß. Voltaire hatte, wie wir geſehen, zwar eine Verbindung des Komiſchen und Ernſten, doch nur für das Luſtſpiel zugegeben. Diderot, hierin nicht weniger willkürlich, aber doch conſequenter, verwarf jede Verbindung des Heiteren und Ernſten, des Komiſchen und des Tragiſchen, indem er behauptete, daß beide ſich ſchlechthin ausſchlöſſen.

Was Diderot in ſeiner Eintheilung beſtärkte, war der Umſtand, daß die Tragödie ſich bisher faſt nur auf die Schickſale der großen öffentlichen, d. i. hiſtoriſchen, mit dem Schickſal der Staaten und Völker verknüpften Perſonen beſchränkt hatte, gleichviel ob dieſelben einen glücklichen oder unglücklichen Ausgang nahmen, die Komödie aber auf die Darſtellung der Thorheiten und Laſter des privaten, bürgerlichen Lebens. Warum, fragte er nun, ſollen die Tugenden und Pflichten des letzteren, und das häusliche Unglück, welches es birgt, nicht ebenfalls ihre Darſtellung finden?

Diderot hätte eben ſo gut fragen können: warum die Thorheiten und Laſter des öffentlichen Lebens, wie ſie ja einſt von den griechiſchen Komikern ſchon gegeißelt worden waren, nicht ebenfalls eine komiſche und ſatiriſche Darſtellung zulaſſen ſollten? Schloß die Bejahung dieſer Fragen aber auch ſchon die Nothwendigkeit ganz neuer Gebiete, ganz neuer Gattungen des Dramas ein? War die alte Komödie der Griechen weniger eine Komödie, als ihre mittlere und ihre neue geweſen? Da man ſchon immer eine Tragödie mit unglücklichem und mit glücklichem Ausgang gehabt, was bedurfte es mehr, als noch ihr Stoffgebiet zu erweitern, um das ernſte bürgerliche Drama mit in ſie aufzunehmen. Und wenn dieſes letztere auch wirklich eine andere ſprachliche Behandlung, die Anwendung der Proſa gefordert hätte, ſo hatte man doch ſchon längſt auf Seiten der Komödie die gebundene und ungebundene Rede zur Anwendung gebracht, ohne darauf einen Unterſchied der Gattung begründen zu wollen. Diderot ſelbſt mußte zugeben, daß die von ihm angeblich entdeckte neue Gattung des Dramas ſich immer entweder mehr dem Luſtſpiel, oder der Tragödie nähere. Statt aber hieraus zu ſchließen, daß ſie eben deshalb keine beſondere von der Komödie und der Tragödie auszuſchließende Gattung ſein könne, ſondern theils dem Gebiete der einen, theils dem der anderen zuge-

höre, theilte er sein angeblich neu entdecktes Drama noch in zwei Unterarten ein, so daß er zu vier verschiedenen Arten des Dramas gelangte, der heiteren Komödie, welche das Lächerliche und die Laster (?) zum Gegenstand der Darstellung habe, das ernste Lustspiel (?), welches die Tugenden und Pflichten des Menschen, die bürgerliche Tragödie, welche das häusliche Unglück und die hohe Tragödie, welche die öffentlichen Katastrophen und das Unglück der Großen behandeln sollte. Ist es nicht wunderbar, daß Diderot, der seine vermeintlichen beiden neuen Gattungen nur mit dem Namen der alten zu bezeichnen vermochte, gleichwohl auf der Grundverschiedenheit derselben von diesen bestand?

Soviel Diderot auch dazu beigetragen, seine beiden mittleren Gattungen, denen er die weitaus größte Bedeutung zuschrieb, durch die Wirkungen des Rührenden, die er in seinem Hausvater schon selbst in einer allzu beabsichtigten und hierdurch geschmacklosen Weise anwendete, in Aufnahme zu bringen und zu herrschenden zu machen, so glaube ich doch, daß sie sich damals auch ohne sein Beispiel und seine Lehre entwickelt haben würden. Ich brauche mich neben den schon früher erwähnten Erscheinungen hierfür nur noch auf La Chaussée, Thompson, Goldoni, Chiari, die Frau von Graffigny und Lessing zu beziehen, welcher letztere schon 1755 mit seiner bürgerlichen Prosatragödie „Miß Sara Sampson" hervorgetreten war, auf welche Diderot im Journal Etranger aufmerksam machte. Letzterer hinterließ verschiedene dramatische Pläne und Bruststücke.

Françoise d' Issembourg d' Happoncourt de Graffigny, geboren am 13. Februar 1695 zu Nancy, stammte aus einem alten Grafengeschlechte, und gehörte zu den geistreichsten, literarisch gebildetsten Frauen der Zeit. Der Schriftstellerei widmete sie sich aber erst in ihrem 58. Jahre und begründete ihren Ruf mit dem Romane Les lettres Peruviennes. Im Drama wählte sie La Chaussée zu ihrem Vorbilde, entschied sich jedoch für die Behandlung in Prosa. Ihre Cénie wurde von Lessing sehr hoch gestellt. Sie beruht aber auf einer allzu verwickelten und künstlichen Voraussetzung, bei der die Unterschiebung eines Kindes und die abenteuerliche Trennung einer ganzen Familie, die später Gatte, Gattin und Kinder sich ohne einander zu erkennen wieder zusammen finden und so längere Zeit neben einander leben, von Wichtigkeit sind. Sie klingt hierdurch an die Fausse antipathie des La Chaussée an, ohne doch diese an dramatischen Ge-

halt zu erreichen. Der Vorzug des Stücks liegt in der geſchmackvollen Behandlung.

Dramatiſch bedeutender iſt Saurin's Blanche et Guiscard, (1763), in welchem man ſchon einem Stoff unſeres neueſten Geſellſchafts-dramas zu begegnen glaubt. Es handelt ſich darin um ein Mädchen, das einen Mann heirathet, ohne denſelben zu lieben, um ſich an dem zu rächen, welchen es liebt, von dem es ſich aber verrathen wähnt, und das nun zu ſpät dieſen verhängnißvollen Irrthum erkennt. Auch ſeinem Beverley, einer freien Bearbeitung des Moore'ſchen Gamaſter, ward 1768 ein Erfolg zu Theil. Die Leidenſchaft des Spiels erſcheint hier von der tragiſchen Seite behandelt. Saurin ſchrieb noch mehrere Stücke dieſer Art, aber immer in Verſen und mit Berückſichtigung der Einheiten.

Neben dem ſentimentalen Drama hatte das heitere Luſtſpiel auch jetzt wieder ſeine Vertreter gefunden, unter denen zunächſt Greſſet, La Noue und Paliſſot genannt werden mögen.

Jean Baptiſte Louis Greſſet, geboren 1709 zu Amiens, geſtorben 1777 zu Paris, hatte eine vortreffliche Bildung genoſſen. Er lehrte auf den Academien zu Molins, Tours und Rouen. Nachdem er mit ſeiner ſatiriſchen Dichtung Vert-vert, einem Meiſterſtück der ſcherzhaften Gattung, einen ſenſationellen Erfolg errungen hatte, widmete er ſich ganz der Schriftſtellerei. 1740 trat er mit einem Trauerſpiel, Eduard III. hervor. Es war eine Verkennung ſeines Talents. Auch ſein Sidney (1745) fand trotz der glänzenden Behandlung der Sprache und des Verſes nur eine kühle Aufnahme. Dagegen erwarb ihm das fünfactige Luſtſpiel Le méchant viel Beifall. Es iſt voll Geiſt und feiner Lebensbeobachtung und eröffnet einen tiefen Einblick in die innere Verdorbenheit der ſich in den feinſten Formen bewegenden höheren Pariſer Geſellſchaft. Auch hier liegt aber die Stärke des Dichters in den vollendeten Verſen und dem ſprachlichen Vortrag, der den Ton der vornehmen Welt, welchen der Dichter hier geißelt, auf's Glücklichſte traf, eben deshalb aber bisweilen pretiös erſcheint. Die Intrigue hat Aehnlichkeit mit der von J. B. Rouſſeau's Flatteur.*) Der méchant iſt ein Mann, der unter der Maske der Freundſchaft, ſich in den Beſitz

*) Jean Baptiſte Rouſſeau, geb. 6. April 1670, geſt. 17. März 1741 zu Paris, war einer der vorzüglichſten lyriſchen Dichter ſeiner Zeit. Er gehörte der Schule Boileau's an, und war ebenſo berühmt durch ſeine religiöſen, als berüch-

der Geliebten eines Anderen zu ſetzen ſucht. Greſſet's Werke erſchienen 1803 geſammelt zu Paris.

Auch Jean Baptiſte Sauvé La Noue, geb. 1701 zu Meaux, geſtorben 1761 zu Paris, iſt nur eines einzigen Stückes wegen hier zu erwähnen. Er war Schauſpieler und Dichter zugleich. Als erſterer trat er 1742 bei dem Théâtre français ein. Als Dichter begann er mit tragiſchen Verſuchen, welche ohne Bedeutung ſind. Mit ſeinem fünfactigen Versluſtſpiel La coquette corrigée (1756) erzielte er dagegen einen nachhaltigen Erfolg. Geoffroy glaubt, daß demſelben Marivaux' Heureux stratagème zu Grunde liege. Bei dieſem wird die Koketterie einer Frau durch Eiferſucht geheilt, bei La Noue aber eine Kokette durch die ſcheinbare Gleichgiltigkeit und Geringſchätzung eines jungen Mannes, welcher ſie liebt, zur Liebe gereizt. Das Luſtſpiel La Noue's, wohl überſchätzt, hat die Sentimentalität des Diderot'ſchen Drama's mit in ſich aufgenommen.

Dagegen ſuchte Charles Paliſſot de Montenay, geboren 1730 zu Nancy, geſtorben 1814 zu Paris, den reinen Luſtſpielton völlig aufrecht zu erhalten. Nachdem er mit ſeinen erſten Stücken, der Tragödie Ninus und dem Luſtſpiel Les tuteurs (1754) Niederlagen erlitten, erntete er in demſelben Jahr durch den luſtigen Dialog ſeines Barbier de Bagdad viel Beifall ein. Später benützte er die dramatiſche Form auch noch zu literariſchen Satiren. Ein kleines Stück Le Cercle iſt gegen Rouſſeau, das dreiactige, in der Manier der Molière'ſchen femmes savantes gearbeitete Drama Les philosophes (1760) gegen die Encyklopädiſten gerichtet. Paliſſot hatte Voltaire dabei geſchont, was ihm dieſer vergalt, indem er ihn bei nächſter Gelegenheit lobte. Paliſſot erwiederte dieſe Höflichkeit mit ſeinem Génie de Voltaire apprécié dans toutes ses ouvrages. Er ſchrieb noch verſchiedene Komödien. Von ſeinen literargeſchichtlichen Schriften ſeien die Mémoires pour servir à l'histoire de la littérature française (1771) erwähnt. Seine Oeuvres erſchienen zu Paris 1788 in 4 Bänden, 1809 in 6 Bänden.

Daneben wucherten aber auch kleinere Formen des Luſtſpiels

---

tigt durch ſeine unzüchtigen ſatiriſchen Dichtungen. Die letzteren hatten ihn wohl vorzugsweiſe in die Gunſt der Reichen gebracht. Später machte er noch Aufſehen durch ſeine literariſchen Händel mit Voltaire, in denen er keine glückliche Rolle ſpielte. Er verſuchte ſich auch im Luſtſpiel, doch mit nur geringem Erfolg. Von dieſen Verſuchen iſt Le flatteur (1696) der bedeutendſte.

empor. Collé, Carmontel, Poinſinet, Barthe ſind hier vor allen Anderen zu nennen.

Carmontel, 1717 zu Paris geboren, 1806 geſtorben, wird gewöhnlich als Erfinder der dramatiſchen Proverbes bezeichnet. Dies iſt jedoch irrig. Dieſelben laſſen ſich bis in die Zeiten Ludwigs XIII. verfolgen. Urſprünglich waren es Stegreifſpiele, durch welche ein Sprichwort zur Darſtellung gebracht werden ſollte. Madame de Maintenon ſchrieb ſpäter 40 dergleichen Spiele für ihre jungen Damen zu St. Cyr, welche 1829 im Druck erſchienen. Madame Durand gab ebenfalls einen Recueil ſolcher Spiele heraus. Sie charakteriſirt dieſelben in folgender Weiſe: Il y a dans un proverbe un accord de mille petits riens qui concourent cependant à l'effet de l'ensemble. Auch Moiſſy (1777 geſtorben) dichtete noch vor Carmontel neben ſeinen Luſtſpielen eine ganze Reihe Proverbes, von denen mehrere Bände erſchienen. Carmontel führte ſie als Vorleſer des Herzogs von Orleans zunächſt wieder als Stegreifſpiele bei deſſen Unterhaltungen ein. Erſt ſpäter arbeitete er dieſelben auch aus. Seine Proverbes dramatiques erſchienen geſammelt 1768—81. Sie behandeln Scenen des ländlichen und bürgerlichen Lebens. Le mari absent; Le poulet; Les deux anglais; L'après-diner; Le valet de chambre et le paysan waren beſonders beliebt. Carmontel ſchrieb aber auch Luſtſpiele, die theils unter dem Titel Théâtre de campagne, theils von Mad. de Genlis geſammelt als Proverbes et comédies posthumes de Carmontel (Paris 1825. 3 Bde.) erſchienen. Die meiſten derſelben ſprechen durch Friſche und Natürlichkeit des Vortrags und geſunde Lebensbeobachtung an.

Antoine Henri Poinſinet, geboren 1735 zu Fontainebleau, geſtorben 1769 zu Paris, ſchrieb ſchon vom 18. Jahre an für's Theater. Von ſeinen vielen kleinen Stücken erfreute ſich das einactige Luſtſpiel Le cercle ou la soirée à la mode (1771), welches das damalige Salonleben ſatiriſch beleuchtete, beſonderen Beifalls.

Auch Nicolas Thomas Barthe, 1734 zu Marſeilles geboren, 1785 zu Paris geſtorben, zeichnete ſich durch ein leichtes, gefälliges Talent aus. Obſchon er eine bis ans Lächerliche ſtreifende hohe Meinung von ſich hatte, was ihm eine derbe Zurechtweiſung Voltaire's zuzog, war er doch von einem ſehr gutmüthigen Charakter. Er hatte bereits mit dem einactigen Luſtſpiel Les fausses infidélités (1768)

und dem dreiactigen Luſtſpiele La mère jalouse (1772) Erfolge erzielt, als er mit ſeinem neueſten Werke L'homme personnel nach Ferney kam, um Voltaire's Lob damit einzuholen. Voltaire behandelte ihn aber, gegen ſeine Gewohnheit, ſehr hart. Nichtsdeſtoweniger zog Barthe nur kurze Zeit ſpäter ſeinen homme personnel, der vom Théâtre français angenommen worden und zunächſt an der Reihe war, aufgeführt zu werden, aus freiem Antrieb zurück, um Voltaire's Irène den Vorrang zu laſſen.

Eines der größten komiſchen Talente der Zeit und voll ächteſter Heiterkeit war Charles Collé, geboren 1709, geſtorben 1783 zu Paris. Er gehörte dem Kreiſe Piron's und Panard's an und ſpielte auch als Kritiker eine Rolle. Beſonders aber machte er ſich mit ſeinen Liedern durch ganz Frankreich bekannt und beliebt. Sie erwarben ihm die Gunſt des Herzogs von Orleans, der ihn längere Zeit als Vorleſer, Dramaturg und Secretär an ſeinen Dienſt feſſelte. Er ſchrieb für das Theater desſelben eine Menge kleiner Paraden und Komödien, welche zum Theil ſehr leichtfertig, aber von großer Luſtigkeit ſind.*) Zu den beſten gehören La verité dans le vin und La tête à perruque. — 1763 betrat Collé auch das Théâtre français; zu allgemeinſter Ueberraſchung aber mit einem Versdrama im Geſchmack des La Chauſſée, dem dreiactigen Luſtſpiel Dupuis et Desronais. Es behandelt die Eigenliebe eines Vaters, welcher, um ſich nicht von ſeiner Tochter trennen zu müſſen, die Hochzeit derſelben unter allerlei Vorwänden aufſchiebt, endlich aber doch durch die Zärtlichkeit derſelben überwunden wird. Einen noch größeren Erfolg hatte: La partie de chasse de Henri IV. Ein Stück von zugleich rührendem und volksthümlichem Charakter, dem eine Anecdote aus dem Leben des beliebten franzöſiſchen Königs zu Grunde liegt. Es war die Zeit, wo dieſe Art Stücke, welche ſchon immer auf der ſpaniſchen Bühne Glück gemacht hatten, ganz allgemein in die Mode kamen. Collé überarbeitete auch verſchiedene ältere Stücke, wie Le menteur; La mère coquette; L'esprit follet, für den Geſchmack ſeiner Zeit.

Inzwiſchen wurde das ſentimentale Familien-Drama beſonders

*) Sie erſchienen unter dem Titel Théâtre de société. Paris 1768. 2 Bde. und 1777 3 Bde.

von Mercier, Sedaine, Desforges und Beaumarchais weiter fortgebildet.

Louis Sebastian Mercier am 7. Juni 1740 zu Paris geboren und eben daselbst am 25. April 1814 gestorben, nannte sich selbst einen Vielschreiber. Er begann mit epischen Dichtungen, ging dann zum Roman über, betrat 1769 auch das Theater und erwarb mit seinen vielen vom englischen, deutschen und italienischen Drama beeinflußten Stücken viel Beifall. Es mögen von ihnen nur Jenneval ou le Barnevelt français, Le déserteur; La brouette du vinaigrier; L'habitant de Guadeloupe; La maison de Molière; Jean Hennuyer genannt werden.*) Durch seinen Essai sur l'art dramatique (Amsterdam 1773) hatte er die Schauspieler des Théâtre français beleidigt, was ihn nöthigte, seine Stücke längere Zeit in der Provinz aufführen zu lassen. Die genannte Schrift ist weniger eine Theorie des Dramas, als ein rhetorisches Raisonnement über das letztere zu Gunsten des gefühlvollen Dramas. Der vornehmste Zweck des dramatischen Dichters ist nach ihm nämlich der, das Herz der Menschen dem Mitleid zu öffnen. Dieses kann ihm nicht weich genug gestimmt werden. Der Dichter kann dafür nicht Mittel genug in Bewegung setzen. Die Empfindsamkeit ist ihm das heilige Feuer, das man niemals verlöschen lassen soll. Auf ihr beruht nach ihm das ganze moralische Leben. „Die Seele des Menschen, heißt es S. 12, läßt sich nach dem Grade der Erregung beurtheilen, den sie im Theater zeigt." Mercier hat sich auch in der That in Wirkungen dieser Art überboten. Er hat die Kunst, zu rühren, zu einer Gefühlsquälerei gemacht.

Eine andere Seite der Mercier'schen Principien ist die Forderung, das Volksleben, die Gegenwart auf die Bühne zu bringen. Es kündigt sich ein revolutionärer Zug darin an. Daher auch, wie sehr man sein Buch damals anfeindete und verspottete, manche von seinen Lehren später zur Ausführung gebracht werden sollten. Mit seiner Vorliebe für das Volksthümliche und das Individuelle hängt auch sein Enthusiasmus für Shakespeare zusammen. Das Volksthümliche in diesem Dichter ist das, was demselben, nach ihm, die Unsterblichkeit sichert. Er erscheine den Franzosen nur lächerlich, weil der Neid, die Beschränktheit und der böse Wille ihnen den-

*) Sein Théâtre erschien Amsterdam 1778—84. 4 Bde.

ſelben entſtellt gezeigt hätten. „Jede Individualität, heißt es an einer andern Stelle, hat ihre beſondere Eigenthümlichkeit. Leſt Richardſon, leſt Shakeſpeare und ſeht, was Alles in der Seele eines einzigen Menſchen vorgeht und ob es deren zwei giebt, die genau dasſelbe Geſicht und dieſelbe Haltung haben.“ Mercier's Anſichten wirkten wie ſeine Stücke damals beſonders nach Deutſchland herüber. 1802 überſetzte er Schiller's Jungfrau von Orleans. Seine Satire Contre Racine et Boileau (1808) trug tpärer ohne Zweifel nicht wenig dazu bei, das franzöſiſche claſſiſche Drama um ſeine Herrſchaft zu bringen. Sein bedeutendſtes Werk iſt ſein Tableau de Paris (12 Bde. Amſterdam 1782—88) worin er die Sitten des Pariſer Lebens in zum Theil friſchen und kräftigen Zügen ſchildert. Es nöthigte ihn zur Flucht nach der Schweiz, von wo er erſt bei Ausbruch der Revolution zurückkehrte. Er redigirte nun die Annales patriotiques und La chronique du mois. Als Mitglied des Convents ſtimmte er gegen den Tod Ludwigs XVI. Im Rath der 500 zählte er zur republikaniſchen Partei. Er war ein Schriftſteller von Geiſt, Enthuſiasmus und Feuer, aber zu oberflächlich und zu ſehr von Widerſprüchen bewegt, die ihm zum Bizarren und Geſchmackloſen verleiteten. Man hat ihn wegen ſeiner Neigung zum Paradoxen wohl auch den Affen Rouſſeau's genannt.

Michel Jean Sédaine, geboren zu Paris 4. Juli 1719, geſtorben ebendaſelbſt 17. Mai 1797, gehört auf dieſem Gebiete zu den liebenswürdigſten und friſcheſten Erſcheinungen der Zeit. Er hat nur wenige Dramen geſchrieben, von denen Le philosophe sans le savoir (1765) und La gageure imprévue (1768) beſonders beliebt waren. Das erſte wird zu den beſten Luſtſpielen der franzöſiſchen Bühne gerechnet. George Sande gab in Le mariage de Victorine (1851) dazu eine Fortſetzung. Man kennt auch noch ein fünfactiges Drama, Paris sauvé, von ihm. Sédaine war von ärmlicher Herkunft, hatte nur eine mangelhafte Erziehung genoſſen, und mußte, um ſeine Familie zu erhalten, nach ſeines Vaters, eines Architekten, Tode zum Maurerhandwerk greifen. Der Architekt Buron, bei welchem er arbeitete und der ſein Talent erkannte, hob ihn allmählich empor. Sédaine hatte ſpäter die Genugthuung, den Enkel desſelben, den berühmten Bildhauer David, erziehen zu können. Seine Opern, an denen man die ſchöne Natürlichkeit rühmt, machten ihn zu einem der beliebteſten Schriftſteller von Paris. Philidor, Monſigny, Gretry haben ihm zu nicht

geringem Theil ihre Triumphe zu danken. Beſonders wurde an ihm die Originalität noch geſchätzt; daher Voltaire, als er vorgeſtellt dieſem wurde, zu ihm geſagt haben ſoll: „Ah, Monsieur Sédaine! c'est vous qui ne volez rien à personne?“ „„Je n'en suis pas plus riche““, habe der philosophe sans le savoir dem, der es von ſich wußte, erwidert. Sédaine's Werke erſchienen Paris 1760 und 1776 4 Bde., eine Auswahl Paris 1813. David und die Fürſtin Salm haben Lobreden auf denſelben geſchrieben.

Pierre Jean Baptiſte Choudard Desforges, 1746 zu Paris geboren und ebendaſelbſt 1806 geſtorben, ſtudirte Arzneiwiſſenſchaft, verſuchte ſich dann als Maler, friſtete längere Zeit ſein Leben mit Copiren von Noten, wurde Polizeioffiziant und beſchloß ſeine wechſelvolle Laufbahn als Schauſpieler und Bühnendichter. Als erſterer war er drei Jahre in Petersburg (1779—82.) Nach ſeiner Rückkehr von dort, verließ er die Bühne und widmete ſich nur noch der Schriftſtellerei. Sein Hauptwerk iſt das fünfactige Luſtſpiel Tom Jones à Londres (1782). Es iſt nach dem Fielding'ſchen Roman gearbeitet und wie faſt alle ſeine Luſtſpiele, von denen Les marins und Le sourd ou l'auberge noch genannt werden mögen, in Verſen geſchrieben. Es intereſſirt durch die lebendige, ſpannende Führung der Handlung, durch packende Situationen und den leichtflüſſigen Dialog.

Eine der bedeutendſten Erſcheinungen auf dem Gebiete des franzöſiſchen Drama's im 18. Jahrhunderte und eine der intereſſanteſten und eigenthümlichſten auf dem des geiſtigen Lebens dieſer Zeit überhaupt, iſt Beaumarchais. So viele Vergleichungspunkte ſein Charakter und ſein Leben mit denen Voltaire's auch darbietet, ſo groß iſt doch andrerſeits wieder die Verſchiedenheit beider, was ſich zum großen Theil aus der Stärke der Eigenthümlichkeit eines jeden von ihnen, zum Theil aber auch daraus erklärt, daß ſie, obſchon Kinder und Producte desſelben Jahrhunderts, doch faſt durch ein Menſchenalter von einander getrennt ſind. Beiden war jene leichtbewegliche Vielſeitigkeit des Geiſtes gemein, welche ſie der Frivolität und den Mißbräuchen der Zeit, die ſie mit ſo ſcharfen Waffen bekämpften, doch wieder ſo zugänglich machte. Aber Voltaire, zum Gelehrten erzogen, beſaß bei einer umfaſſenderen und zum Theil auch anders gerichteten geiſtigen Begabung zugleich eine tiefere Bildung und war bei einer ungleich größeren Frivolität doch eine tiefere Natur, als Beaumarchais, der urſprünglich

nur für den Stand und Beruf seines Vaters erzogen worden war. Beide waren ihr ganzes Leben bemüht, sich eine unabhängige einflußreiche, glänzende Stellung zu schaffen, bei Voltaire traten diese Anstrengungen aber gegen die idealeren Bestrebungen seines Geistes zurück. Er fühlte sich vor Allem zum Vertreter und Vorkämpfer des literarischen und geistigen Lebens seiner Zeit berufen und erkannte in dem Kampf für die Freiheit und Unabhängigkeit dieses letzteren gegen den Mißbrauch der Gewalt und Autorität seine vornehmste Aufgabe, die zu erfüllen, ihm innerstes Bedürfniß war. Beaumarchais war dagegen vor Allem ein kühner, großartig angelegter, unternehmungslustiger Geschäftsmann, welcher die übrigen Talente seines reichen Geistes mehr nur zum Schmuck seines Lebens, zur Befriedigung gelegentlicher künstlerischer und poetischer Anwandlungen oder als Waffe gegen die wider ihn gerichteten Angriffe verwendete.

Wie Voltaire führte auch er, und fast noch energischer, als dieser, einen unbarmherzigen und vernichtenden Krieg gegen seine Widersacher, und gegen gewisse Mißbräuche und Uebelstände der Zeit, letzteres aber nur, wenn er von ihnen vorher selber betroffen war, während Voltaire sich auch zum Anwalt anderer Unterdrückten, zum Kämpen gegen das Unrecht überhaupt machte.

Pierre Augustin Carron,*) am 24. Jan. 1732 zu Paris geboren, entstammte einer alten protestantischen Familie. Obschon sein aus Lay (Provinz Brie) gebürtiger Vater bei seiner Uebersiedelung nach Paris (1721) dem calvinistischen Glauben entsagt hatte und zum Katholicismus übergetreten war, so scheint sich doch etwas vom dem Geiste des ersteren in seiner Familie erhalten zu haben und auf seine Kinder, insbesondere auf Augustin, übergegangen zu sein. André Charles Carron, der Vater, war Uhrmacher, ein Handwerk, welches schon lange in der Familie gewesen war und für welches auch Augustin, der einzige Sohn von sechs Kindern, wieder bestimmt wurde. Er hatte nur kurze Zeit die Schule von Alfort besucht, als er bereits in das Geschäft des Vaters eintreten mußte, aber gerade genug gelernt, um, wie aus einer an seine in Spanien lebende Schwester

*) Loménie, Beaumarchais et son Temps, Paris 1856. 2 Bde. — d'Heylli und de Marescot, Oeuvres complètes und Théâtre complet de Beaumarchais. Paris 1869. 4 Bde. — St. Beuve, Causeries du lundi 6 v. — Hettner, a. a. O. II. — St. Beuve, Mémoires de Beaumarchais. Paris 1857.

gerichteten poetiſchen Epiſtel hervorgeht, ſich als ein ebenſo frühreifes Bürſchchen, wie ſpäter ſein Page Cherubim, ſelber zu zeigen. Die Folge war, daß ihn der Vater, der ihn ſehr liebte, zum Schein aus dem Hauſe wies, und nicht eher wieder bei ſich aufnahm, als bis er ſich ſchriftlich verbindlich gemacht, ſich fortan einem ziemlich ſtrengen Hausreglement aufs Unweigerlichſte zu unterwerfen. Die Liebe und Achtung für ſeinen Vater und die Energie ſeines Willens waren ſo groß, daß ſie den leichtfertigen Hang ſeiner Natur überwanden. Ohne, wie es ſcheint, weiteren Grund zur Klage zu geben, widmete er ſich nun mit Beharrlichkeit dem ihm aufgedrängten Berufe, und gab auch hierin Beweiſe ſeiner ſeltenen Intelligenz, da er mit einigen in jener Zeit Aufſehen erregenden Erfindungen in demſelben hervortrat. Er hatte dieſelben aber unvorſichtigerweiſe einem andern Uhrmacher mitgetheilt, der, dieſes Vertrauen mißbrauchend, dieſe Verbeſſerungen für ſeine eigenen Erfindungen ausgab. Dies rief ihn zum erſten Mal und gleich mit großem Erfolg in die publiciſtiſche Arena, in die er ſo oft noch zum Kampfe herabſtieg, aus der er ſo oft noch als Sieger hervorgehen ſollte. Der hieraus entſpringende Rechtsſtreit, der zu ſeinen Gunſten entſchieden wurde, hatte ihn zu einer Art öffentlicher Perſönlichkeit gemacht, und ſogar die Aufmerkſamkeit des Hofes auf ihn gezogen. Der König ließ ſich ſeine Erfindung perſönlich von ihm erklären und nachdem er ihn mit Beſtellungen darauf beehrt, gehörte es zum guten Ton, dieſem Beiſpiel zu folgen. Zu dieſem geſchäftlichen Siege ſollte ſich aber noch ein anderer geſellen, den er durch ſeine anziehende, jugendliche Erſcheinung über das Herz der ſchönen Frau eines alten, hinfälligen Hofbeamten, des königlichen controleur clerc d'office Mr. Francquet, gewann. Dieſes Verhältniß, dem Beaumarchais keinen Widerſtand entgegenſetzte, ſollte verhängnißvoll für ſeine ganze Zukunft werden, da es den Anfang einer Kette bildet, an die ſich Glied für Glied die weiteren Begebenheiten ſeines abenteuerlichen, wechſelvollen Lebens anſchloſſen. Mr. Francquet trat ihm nach einigen Monaten ſeine Stelle gegen eine lebenslängliche Rente ab, die er jedoch nicht lange genießen ſollte, da er nur kurze Zeit ſpäter verſchied. Beaumarchais trat, ſoweit dies noch nöthig war, in deſſen ehelichen Rechte nun ein, indem er am 22. November 1756 ſich Madame Francquet vermählte, und nach einer kleinen Beſitzung derſelben den Namen eines Sieur de Beaumarchais annahm. Erſt im Jahre 1761, nach

dem schon 1757 erfolgten Tod seiner ersten Frau, erlangte er aber durch die käufliche Erwerbung des Amts eines königlichen Secretärs den mit demselben verbundenen Adel, was seinen Vater zur Aufgabe des Uhrmacherhandwerks zwang. Doch nicht nur durch seine mechanische Geschicklichkeit, nicht durch das Anziehende seiner liebenswürdigen Persönlichkeit allein sollte Beaumarchais bei Hofe sein Glück machen. Mehr noch trug sein, schon von früher Jugend gepflegtes und entwickeltes Talent zur Musik hierzu bei. Besonders war es sein vorzügliches Harfenspiel, welches das Interesse des Königs und seiner Töchter erregte. Er wurde der Lehrer der letzteren. Die Gunst, in welche er hierdurch bei diesen Damen trat, rief aber Neid und mancherlei Intriguen hervor, bei deren Bekämpfung er ebenso seine geistige Ueberlegenheit, wie seine ritterlichen Eigenschaften zu zeigen Gelegenheit fand. Sie hatte aber auch die Verbindung mit dem großen Geschäftsmanne Paris Du Verney zur Folge, welche, so vielversprechend sie anfangs war, später noch so verhängnißvoll für ihn wurde. Du Verney, welcher die Aufmerksamkeit des Königs bisher vergeblich auf eine von ihm gegründete Militärschule zu ziehen bemüht gewesen war, bediente sich jetzt und mit raschem Erfolg jenes Einflusses Beaumarchais'. Die Dankbarkeit des Finanziers riß diesen nun mit in die Vogue der Speculation, die er sofort im großen Stile erfaßte und hierdurch unter andrem auch die Mittel zu jenem Ankauf des königlichen Secretariats erwarb.

Beaumarchais war schon ein wohlhabender angesehener Mann geworden, als das Zerwürfniß Clavijo's mit seiner Schwester Louise in Madrid zum Ausbruche kam. Die Liebe zu seiner Familie, die eine der schönsten Seiten in seinem Leben bildet, trieb ihn sofort zur Wiederherstellung der beleidigten Ehre der Schwester an. Die Sache verlief anfangs in der von Goethe geschilderten Weise, nur daß sie in Wirklichkeit nicht den tragischen Ausgang nahm. Beaumarchais verlangte von Clavijo nichts, als eine Ehrenerklärung, um seine Schwester an einen seiner Freunde in Frankreich verheirathen zu können. Clavijo stellte dieselbe nach längerem Zaudern aus. Louise kehrte nach Frankreich zurück, ohne daß es jedoch zu der geplanten Heirath kam. Sie ging in ein Kloster.

Bei dieser Gelegenheit zeigte sich, wie noch so oft, die Beweglichkeit des Beaumarchais'schen Geistes im glänzendsten Lichte. Denn nicht nur

als der ritterliche Vertheidiger der Ehre der Schweſter, auch als der kecke unternehmende Geſchäftsmann war er, mit den weitfliegendſten Plänen, nach Madrid gekommen, wo er daher noch lange nach Schlichtung des Clavijo'ſchen Handels verweilte und wie es bei Loménie heißt, ſich in einem Wirbel von Geſchäften, Unternehmungen, Vergnügungen, Feſten, Liebes- und anderen Abenteuern bewegte. Er war hier Figaro und Almaviva zugleich. „Je travaille, ſchreibt er an ſeinen Vater, j'écris, je confère, je répresente, je combats — voilà ma vie.“ Er iſt mit einmal der Mittelpunkt der ganzen vornehmen Geſellſchaft der Hauptſtadt, immer bereit, wie ſein Handel mit dem dortigen ruſſiſchen Geſandten beweiſt, jede geſellſchaftliche Zurückſetzung in eklatanter Weiſe zu ahnden und ſich die glänzendſte Genugthuung zu ertrotzen.

Erſt nach der Rückkehr aus Spanien wendete ſich Beaumarchais, der ſich bisher nur ganz gelegentlich poetiſch und literariſch verſucht hatte, dem Drama zu. Das Sujet ſeiner Eugénie, mit welcher er 1767 hervortrat, zeigt eine gewiſſe Aehnlichkeit mit der Hauptbegebenheit des Goldſmith'ſchen Vikar of Wakefield; die letzten Akte weiſen noch überdies auf die Novelle Le Comte de Belflor in dem Diable boiteux des Le Sage hin. Beaumarchais erſcheint darin als ein Schüler und Nachfolger Diderot's, wozu er ſich auch im Vorwort bekennt. Wenn er hier gegen das heitere Luſtſpiel bemerkt, daß dieſes entweder der Moral völlig entbehre, oder letztere wenigſtens nie tief ſein könne und ihren Zweck daher meiſtens verfehle, ſo iſt letzteres ſeiner Eugénie auch ſelbſt zum Vorwurf zu machen, da die aus ihr zu ziehende Moral eine ſehr bedenkliche iſt. Das war es denn auch, was der Herzog von Nivernois, den Beaumarchais noch vor der Aufführung um ſein Urtheil befragt hatte, hauptſächlich dagegen einwendete. „Ich geſtehe — heißt es bei ihm — daß ich alle Mühe habe, mich mit der Rolle des Verführers in Einklang zu bringen, welcher im erſten Acte ein Nichtswürdiger iſt, der nachdem er mit Ueberlegung und ohne Gewiſſen ein tugendhaftes Mädchen durch eine falſche Heirath betrogen und zur Mutter gemacht, eine Andere heirathen will, und für den man ſich ſchließlich doch, ebenſo wie er Gnade vor Eugenien findet, intereſſiren, ja, den man entſchuldigen ſoll. Es wird noch vieler Vermittlungen bedürfen, um dieſen Zweck zu erreichen.“

Beaumarchais beherzigte, wie in noch verschiedenen anderen Punkten, die Einwände des einsichtigen Herzogs. Er fügte daher jenen Zug der 9. Scene des letzten Aktes noch ein, daß Eugénie den reuigen Grafen anfangs zurückweist. Indeß entkräftet dies jene Einwände noch nicht. Die vom Dichter vorgespiegelte Möglichkeit einer so raschen Umkehr des gewohnheitsmäßigen Lasters zur Tugend dürfte auf schwache Gemüther mehr im Sinne einer Aufforderung zu jenen, als zu dieser wirken. Beaumarchais hatte die Handlung ursprünglich in Frankreich spielen lassen, obschon er Voraussetzungen wählte, welche auf englischen Sitten beruhen, in Frankreich aber nicht vorkommen konnten. Erst auf den Rath des Herzogs machte er England zum Schauplatze seiner Begebenheit. Auch jetzt sind die Voraussetzungen noch immer gewagt, die Situationen gekünstelt. Die Schwächen treten gegen den Schluß hin um so stärker hervor, als die ersten drei Akte ungleich besser und sorgfältiger gearbeitet sind. Immer aber zeigt sich darin gegen die Diderot'schen Dramen ein bedeutender Fortschritt. Die bürgerliche Schwerfälligkeit und Breite, die sentimentale Rhetorik und Dialektik des letzteren ist hier verschwunden. Es weht uns der Geist einer neuen Zeit an, welcher es kaum glaubhaft erscheinen läßt, daß der Père de famille und die Eugénie nur neun Jahr auseinander liegen und fast unter den gleichen Verhältnissen entstanden sind. Der Ton ist weltmännischer, freier, eleganter, die Sprache bündiger, belebter, dramatischer. Dabei fehlt es dem Stück nicht an bedeutenden einzelnen Zügen. Besonders bemerkenswerth aber ist, mit welchem Eifer Beaumarchais sich Diderot's Winke über das Malerische der dramatischen und schauspielerischen Action zu Nutze gemacht. Zwar ging er vielfach dabei ins Kleinliche, besonders in den pantomimischen Spielen, welche er zwischen die Akte gelegt.*) Fréron, der gefürchtete Kritiker der Année littéraire, spottete mit Recht über diese und ähnliche nichtssagende scenische Vorschriften. Er übersah aber ganz die eigentliche Bedeutung des Diderot'schen Prinzips, dessen Vorzüge später

*) So besteht z. B. das dem ersten Akte folgende Jeu d'entracte nur in Nachstehendem: Ein Diener tritt ein. Er setzt die um den Theetisch stehen gebliebenen Stühle an den ihnen zukommenden Ort und rückt den Tisch an die Wand, nachdem er das Cabaret fortgetragen. Hierauf nimmt er die auf den Fauteuils herumliegenden Pakete weg und entfernt sich, indem er nochmals gesehen, ob Alles in Ordnung ist.

in Beaumarchais' Barbier von Sevilla, noch mehr aber in deſſen Figaro's Hochzeit ſo glänzend und wirkungsvoll hervortreten ſollten.

Das Publikum war in hohem Grade auf das Stück eines Mannes geſpannt, welcher zwar ſchon ſo oft das öffentliche Intereſſe erregt hatte, als Schriftſteller bis jetzt aber völlig unbekannt war, durch allerlei künſtliche Mittel jedoch eine gewiſſe Spannung auf ſein Werk zu erzeugen verſtanden hatte. Die Aufnahme der erſten, am 29. Januar 1767 ſtattfindenden Vorſtellung war eine getheilte. Die beiden letzten Akte ſchädigten die Wirkung der erſten. Die Kritik ſprach ſich meiſt ungünſtig darüber aus.*) Indeſſen gewann ſich das Stück durch die Wiederholungen in immer rückhaltloſerer Weiſe den Beifall des Publikums.

Dem Berichte Fréron's iſt in dieſem Punkte ganz zu vertrauen. „Eugénie — heißt es bei ihm — welche am 29. Januar zum erſten Mal dargeſtellt wurde, fand eine ziemlich ablehnende Aufnahme, ſo daß der Erfolg einer Niederlage faſt gleich kam. Das Stück hat ſich aber ſeitdem durch Kürzungen und Beſſerungen in glänzender Weiſe gehoben. Es hat das Publikum lange beſchäftigt und dieſer Erfolg gereicht unſeren Schauſpielern zu großer Ehre.“ Dieſes nicht gerade wohlwollende Urtheil hebt ſich noch vortheilhaft von demjenigen Grimm's ab, bei welchem es heißt: „Es wäre ohne Zweifel beſſer geweſen, gute Uhren zu machen, als eine Stelle bei Hofe zu kaufen, den Eiſenfreſſer zu ſpielen (was ſich wohl auf Beaumarchais' Duell mit dem Chevalier des C., und ſeine Stellung als Lieutenant général des Chaſſes bezog, die er inzwiſchen erworben hatte), und ſchlechte Stücke zu ſchreiben.“ Das ſchlechte Stück, in welchem Grimm nur einen einzigen guten Zug, der aber wirklich ein guter iſt, zu finden gewußt, nämlich den Ausruf Eugénie's beim Anblick Clarendon's im letzten Akte: „J'ai cru le voir!“ hat ſich gleichwohl bis heute auf der franzöſiſchen Bühne erhalten.

Wenn Loménie ſagt, daß bereits durch dieſes Stück der Geiſt einer gewiſſen Oppoſition gegen die geſellſchaftlichen Vorrechte und deren brutale Ausbeutung gehe, ſo tritt doch dieſe Oppoſition lange nicht ſo offen und entſchieden, wie aus manchem früheren Stücke hervor.

*) D'Heyllie und De Marescot haben in dem oben angeführten Werke einen Theil der Urtheile über die einzelnen Stücke zuſammengeſtellt.

Noch weniger läßt sich eine solche Tendenz von seinem zweiten, am 13. Januar 1770 zu erster Aufführung gelangten Stücke, Les deux amis, behaupten, welches vom Dichter ebenso wie das vorige als Drama bezeichnet worden ist. Es leidet zu sehr an der Spitzfindigkeit des darin zur Darstellung gebrachten Ehrbegriffs und an dem Erkünstelten der aus ihm entwickelten Empfindungen — auch wird hier und da die Schwäche der Motive zu fühlbar, als daß es sich eine andauernde Theilnahme hätte gewinnen können. Erlitt es auch nicht gerade eine Niederlage, so war doch die Aufnahme Seitens der Kritik eine ablehnende, Seitens des Publikums eine kühle, so daß mit der 11. Vorstellung die Wiederholungen desselben geschlossen wurden. Ein im Jahre 1783 gemachter Versuch der Wiederaufnahme blieb gleichfalls ohne Erfolg.

Obschon das in diesem Drama aufgeworfene Problem keineswegs glücklich behandelt ist, so war es doch an sich von einem ganz neuen Interesse, was, wie ich glaube, nicht genug anerkannt worden ist. Beaumarchais wollte darin den Widerspruch, in welchen das natürliche Gefühl eines edelmüthigen Herzens mit dem Wortlaut des Gesetzes und den davon abgeleiteten conventionellen Begriffen der bürgerlichen Ehre gerathen kann, in ergreifender Weise zur Darstellung bringen. Auch in Bezug auf die technische Behandlung der Sprache und einzelner Scenen hätte das Stück zu seiner Zeit nicht so geringschätzig beurtheilt werden sollen. So sagte Fréron z. B. „Wenn Herr von Beaumarchais nicht das enge und platte Genre verläßt, für welches er sich entschieden zu haben scheint, rathe ich ihm nicht, nach den Ehren der Bühne weiter zu trachten.“ Die originelle Schönheit des Verhältnisses zwischen Pauline und dem jüngeren Melac, in welchem vielleicht eigene Erlebnisse nachklingen mochten, ist dagegen schon immer gewürdigt worden (z. B. von Bachaumont, Mémoires secrets).

Kurze Zeit nach Erscheinen der Deux amis, am 17. Juli 1770, starb Paris Duverney. Beaumarchais, der ununterbrochen mit ihm in Geschäftsverbindung gestanden, hatte sein Conto bei ihm am 1. April d. J. soweit beglichen, daß ihm noch ein Guthaben von 15000 fr. bei demselben verblieb, worüber er einen von ihm unterschriebenen Schein besaß. Der Graf von La Blache, Duverney's Erbe, erklärte jedoch diese Unterschrift für gefälscht, wogegen er selbst den Anspruch auf eine Forderung von 139000 fr. erhob. Es kam zum Proceß

und die von Lomónie über dieſen Gegenſtand mitgetheilte Correſpondenz zwiſchen Duverney und Beaumarchais, welche damals den Gerichten vorlag, läßt keinen Zweifel darüber, daß Beaumarchais völlig im Rechte war. Auch ward dies in erſter Inſtanz anerkannt. Allein La Blache wendete ſich nun an's Parlament, von welchem Beaumarchais verurtheilt wurde, obſchon er ſich den Berichterſtatter Goëzmann gewonnen zu haben glaubte. Die Beeinfluſſung dieſes letzteren war aber nicht von Beaumarchais ausgegangen, vielmehr hatte ſich die Gattin Goëzmann's durch den Buchhändler Lejay erboten, für ein Geſchenk von 200 Louisd'or und eine Vergütung von 15 Louisd'or an den Secretär ihres Mannes, dieſen zu ſeinen Gunſten zu ſtimmen, im Weigerungsfalle aber das ihr dafür gezahlte Geld wieder zurückzuzahlen. Madame Goëzmann zahlte jedoch nur die 200 Louisd'or zurück; was Beaumarchais nun zum Ausgangspunkte eines ganz neuen Prozeſſes machte, bei dem es ſich natürlich nicht um die von jener Dame widerrechtlich zurückgehaltenen 15 Louisd'or ſondern darum handelte, die Beſtechlichkeit des Parlaments und die Hinfälligkeit des gegen ihn erlaſſenen Urtheilsſpruchs darzuthun. Denn gewiß hatte Beaumarchais Grund zu der Annahme, daß ſein Proceß nur deshalb verloren ging, weil der Graf von La Blache an Goëzmann noch eine größere Summe, als er, gezahlt hatte.

Goëzmann war in eine verzweifelte Lage gekommen, er leugnete die Beſtechung ſeiner Gattin geradezu ab und reichte dann ſeinerſeits eine Klage auf Verläumdung gegen Beaumarchais ein. Es war vorauszuſehen, daß das Parlament alles aufbieten würde, ſich durch die Verurtheilung eines ſeiner bedeutendſten Mitglieder nicht ſelbſt mit zu comprimittiren. Allein die Streitſchriften, welche Beaumarchais jetzt gegen Goëzmann und das Parlament, ſowie gegen deren Vertheidiger ſchleuderte und in denen er ſie mit allem Aufwand ſeines reichen Geiſtes, ſeines vielſeitigen Talentes und mit der Begeiſterung für das beleidigte Rechtsgefühl dem Spott, dem Gelächter, der Verachtung ſeiner Landsleute preisgab, gewann dem von der öffentlichen Meinung bereits ganz Fallengelaſſenen dieſe in einem ſolchen Grade wieder zurück, daß ſich einer der flammendſten Sätze ſeiner vierten und letzten Streitſchrift in dieſer Sache bewahrheiten ſollte, der Satz: „Die Nation ſitzt zwar nicht auf den Bänken derer, die Recht ſprechen, aber ihr majeſtätiſches Auge wacht über ihren Verſammlungen. Wenn

ſie auch nie der Richter der Parteien iſt, ſo iſt ſie doch jederzeit der Richter der Richter."

Madame Goëzmann wurde zur Zurückerſtattung der 15 Louisd'or und zur Blame verurtheilt, aber auch Beaumarchais ward wegen Beſtechung für infam und hierdurch aller ſeiner bürgerlichen Rechte für verluſtig erklärt, was indeß keineswegs hinderte, daß am folgenden Tage faſt das ganze vornehme Paris, der Prinz Conti und der Herzog von Chartres an ſeiner Spitze, bei ihm vorfuhr und das Volk ihn als Märtyrer feierte. Das Parlament hatte mit dieſer Verurtheilung ſich ſelber den Todesſtoß gegeben. Seine Mitglieder ſanken zu ſolcher Verachtung herab, das ſie ſich kaum öffentlich zeigen konnten, und wenn es auch unter Ludwig XV. das Leben noch kümmerlich friſtete, ſo war ſeine Auflöſung doch eine der erſten Regierungshandlungen ſeines Nachfolgers.

Dieſer Erfolg erklärt ſich freilich zum großen Theil aus der Mißliebigkeit dieſer Körperſchaft ſelbſt, welche im Jahre 1771 vom Kanzler Maupeou zur Stärkung der königlichen Macht nach vorausgegangener Auflöſung der alten oppoſitionellen Parlamente interimiſtiſch an deren Stelle geſetzt worden war. Denn mit ſo viel Uebelſtänden die letzteren auch immer behaftet waren, ſo ſah doch in ihnen das Volk noch eine Art von Schutz gegen die Uebergriffe des Hofs und der Geiſtlichkeit, wofür die wenigen Verbeſſerungen, mit denen man die neuen gefügigeren Parlamente ausgeſtattet hatte, um ſie der Nation annehmbarer zu machen, keinen Erſatz boten. Die nur eben etwas zum Schweigen gebrachte Mißſtimmung flammte daher unter dem Einfluſſe der Beaumarchais'ſchen Vertheidigungsſchriften aufs Neue empor und es darf wohl geſagt werden, daß der Sturz des Parlaments Maupeou eine Niederlage des Königthums und der Anfang der gegen die königliche Autorität gerichteten Bewegungen war, aus denen die Revolution endlich hervorwuchs.

Merkwürdigerweiſe zog Ludwig XV., ſowie ſpäter ſein Nachfolger, denſelben Mann, welcher ohne es zu wollen, dem Königthum dieſen Schlag verſetzt hatte, und ihm auch noch andere Niederlagen beibringen ſollte, um eben der Eigenſchaften willen, die er dabei entfaltet hatte, faſt unmittelbar darauf in ſeinen perſönlichen Dienſt.

Wie hoch Beaumarchais ſich auch von der öffentlichen Meinung getragen ſah, war ſeine Lage durch die doppelte Verurtheilung, die er

erfahren, doch eine verzweifelte. Seines Vermögens, seiner Ehren und bürgerlichen Rechte, ja aller Errungenschaften langjähriger Arbeit verlustig, sollte er nun mit dem Haß gegen seine Feinde, mit der brennenden Ehrbegier, dem Streben nach Macht und großer umfassender Wirksamkeit im Herzen den Kampf mit der Welt und dem Leben aufs Neue beginnen. Er war der Mann nicht, sich die Ziele dabei niedriger, als früher zu stecken, aber aller Hilfsmittel beraubt, die mit einiger Wahrscheinlichkeit dazu hinführen konnten, glaubte er, nicht allzu wählerisch bei denjenigen sein zu dürfen, die sich ihm darboten, zumal er auf seine Thätigkeit als dramatischer Dichter zu rechnen nicht in der Lage war, da er bisher keinen Ertrag davon bezogen hatte und mit seinem neuesten Erzeugnisse, dem Barbier de Seville, welcher mitten in den Wirren seines mit dem Grafen von La Blache geführten Prozesses entstanden war, nach allen Seiten auf Widerstand stieß.

So trat denn Beaumarchais für einige Zeit als geheimer Agent in den persönlichen Angelegenheiten Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. unmittelbar in deren Dienste. Es handelte sich dabei um Unterdrückung gewisser gegen Madame du Barry, sowie später gegen Maria Antoinette gerichteten und noch im Entstehen begriffenen Schmähschriften. Was den Ministern Ludwigs XV. nicht gelungen war, hoffte nun dieser von der Geschäftsgewandtheit und Energie des in seinen Augen doch wohl nur für einen gefährlichen Abenteurer geltenden Mannes zu erreichen, und irrte sich hierin nicht. Beaumarchais gab sich diesen Geschäften mit einer Geschmeidigkeit und Umsicht, mit einer Zähigkeit und Opfermüthigkeit hin und führte, besonders das zweite, unter den wunderlichsten Abenteuern und Gefahren in so selbstloser und ehrenhafter Weise durch, daß er sich, wenn auch nicht das Vertrauen Ludwigs XVI., so doch das seiner Minister erwarb. Allerdings hatte Beaumarchais hierbei unausgesetzt das Ziel im Auge, sich nicht nur seine verlorenen Rechte und Besitztitel zurückzuerwerben, sondern sich eine Stellung und einen Einfluß zu schaffen, der ihn noch weit über die früheren hob und seinem unternehmungseifrigen Geiste volles Genüge bot. Der Ausbruch des nordamerikanischen Freiheitskrieges, an den er sofort die großartigsten Pläne knüpfte, gab hierzu willkommene Gelegenheit. War es doch Beaumarchais, welcher der Regierung Ludwigs XVI. zuerst den Gedanken einer heimlichen Unterstützung der aufständischen

Amerikaner einflößte, worin er ein Mittel erkannte, Frankreich von der durch den Pariser Frieden (1763) auferlegten Schmach zu befreien. Obwohl Ludwig XVI. diesem Gedanken sich anfangs verschloß, so gewann er durch die unabläſſig von Beaumarchais gemachten Vorſtellungen doch ſehr bald Einfluß auf die Politik ſeiner Regierung, deren geheimer Rath, im wirklichen Sinne des Wortes, jetzt Beaumarchais wurde, ſo daß man zuletzt, wenn auch nicht direkt, ſo doch indirekt darauf einging, indem man ſich bereit erklärte, eine von ihm zum Zwecke der geheimen Unterſtützung der kriegführenden Amerikaner zu gründende Compagnie, deren Mitglieder ſich in dem einzigen Beaumarchais concentrirten, in jeder Weiſe zu unterſtützen — eine Unternehmung, welche unſtreitig ſehr viel zu den Erfolgen der amerikaniſchen Waffen beigetragen, aber trotz der Kühnheit und der begeiſterten Opfermüthigkeit, die Beaumarchais dabei entwickelte, von der Regierung der Vereinigten Staaten mit einem in der Geſchichte vielleicht einzig daſtehenden kleinlichen, krämerhaften Undank vergolten worden iſt.

Es war dieſer gegen Ende 1774 ſich vollziehende Umſchwung in der Lage und Stellung Beaumarchais, mit welchem wahrſcheinlich die am 12. November dieſes Jahres erfolgte Aufhebung des Maupeou'ſchen Parlaments, jedenfalls aber die am 6. September 1776 erfolgende Aufhebung des von ihm gegen Beaumarchais ausgeſprochenen Urtheils zuſammenhing, durch welche dieſer in alle ſeine früheren Rechte eingeſetzt wurde. Auch beſeitigte er endlich die Hinderniſſe, welche der Aufführung des Barbier de Seville im Wege geſtanden hatten, der nun am 23. Februar 1775 im Théâtre des Tuileries, in welchem die Comédiens français damals ſpielten, zur Aufführung kam.

Man hat dieſes Stück faſt allgemein als das geiſtreichſte, luſtigſte und pikanteſte Luſtſpiel des ganzen 18. Jahrhunderts bezeichnet. Was aber mochte Beaumarchais, welcher der heiteren Komödie vor Kurzem noch allen moraliſchen Werth abgeſprochen hatte, wohl jetzt ſo völlig in dieſe ſeinen erſten dramatiſchen Verſuchen abgewendete Richtung gedrängt haben? Sollte es jener Ausſpruch Fréron's geweſen ſein, welcher ihn auf dem Wege des ſentimentalen bürgerlichen Drama's mit ſo viel Zuverſicht jeden Erfolg abſprechen zu ſollen glaubte? Wahrſcheinlicher erklärt es ſich aber doch wohl ſchon daraus, daß Beaumarchais ſeinen Barbier de Seville urſprünglich als Oper geſchrieben hatte.

In dieſer Form war er bereits im Jahre 1772 entſtanden, vom italieniſchen Theater, für welches er ihn componirt, aber zurückgewieſen worden. Er arbeitete ihn nun zu einem vieraktigen Luſtſpiele um, welches am 3. Jan. 1773 von den Schauſpielern der Comédie française auch mit Acclamation angenommen wurden. Die Prozeſſe La Blache und Goëzmann verzögerten aber die Aufführung und als ſie nun endlich für den 12. Februar 1774 angeſetzt war, wurde ſie plötzlich auf Grund der gegen ihren Inhalt erhobenen Anklagen polizeilich unterſagt, weil man darin eine Menge auf das Parlament gerichteter Angriffe fürchtete. Beaumarchais, welcher urſprünglich nichts weiter als eine luſtige Komödie zu ſchreiben beabſichtigt hatte, fügte erſt jetzt verſchiedene Anſpielungen auf die Rechtszuſtände der Zeit, ſeinen Proceß und ſeine Gegner u. ſ. w. noch in ſie ein. Der größere Umfang, welchen ſeine Comédie hierdurch erhielt, veranlaßte ihn aber auch, die Handlung ſtatt auf vier, auf fünf Akte zu vertheilen, wodurch die Compoſition etwas aus ihren natürlichen Proportionen kam. Doch glaube ich kaum, daß Letzteres zum Mißerfolge des erſten Abends weſentlich beitrug, wohl aber dürfte eine gewiſſe Enttäuſchung darauf eingewirkt haben, weil die darin verſtreuten ſatiriſchen Anſpielungen weit unter der hochgeſpannten Erwartung befunden wurden. Der Hauptgrund aber lag in der an dieſem Abend mit großem Erfolg thätig geweſenen Kabale. Auch ohne die Kürzungen und die Rückführung auf die frühere Eintheilung in vier Akte würde der Erfolg am zweiten Abend ein beſſerer geweſen ſein; er ward nun ein ganz außerordentlicher und die Beliebtheit des Stücks eine dauernde.*)

Die Fabel desſelben und die meiſten der darin vorgeführten Charaktere waren zwar nicht gerade neu. Nur die Figur des Figaro machte davon eine Ausnahme. Die Erfindung und Geſtaltungskraft des Dichters zeigte ſich hauptſächlich in der Eigenthümlichkeit und Friſche der Behandlung des alten Stoffs und der alten traditionellen ſchematiſchen Theaterfiguren, die hierdurch ein neues Leben gewonnen hatten, ja überhaupt erſt lebendig geworden zu ſein ſchienen und eine geradezu ſenſationelle Wirkung und Anziehungskraft ausübten. Die ſpani-

*) Die Darſtellung war ebenfalls eine vorzügliche. Préville ſpielte den Figaro, Bellecourt den Almaviva, Deſeſſarts den Bartholo, Auger den Baſilio, Melle Doligny die Roſine. Bei d'Heylli und de Marescot findet man auch die hauptſächlichſten ſpäteren Beſetzungen.

ſchen Beurtheiler haben zwar viel an den Sitten auszuſetzen gehabt, die ſie durchaus nicht als ſpaniſche anerkannten. Auch hat das Stück in Spanien nie recht gefallen. In Frankreich hat dagegen das fremdartige, ſüdliche Colorit und Coſtüm gewiß nicht wenig zu dem Reiz dieſer Dichtung mit beigetragen.

Beſonders die ſpäteren Beurtheiler haben in dieſem Luſtſpiel ſchon einen ſtarken revolutionären Zug und eine tendenziöſe Gegenüberſtellung des aufſtrebenden dritten Standes und der beiden anderen, bevorrechteten, Stände erkennen wollen. Ich kann dieſer Anſicht nicht beipflichten. Was das Verhältniß Figaro's zu den übrigen Figuren des Stückes betrifft, ſo iſt das ihm verliehene übermüthige Selbſtgefühl, ſo iſt ſeine geiſtige Ueberlegenheit eine ganz individuelle. Sie hat mit dem Gegenſatze der Stände nichts oder doch nur ſehr wenig zu thun, da er ſeinen Hauptangriff ja nicht auf den Grafen, in deſſen Dienſte er tritt, ſondern auf den gleichfalls dem dritten Stande angehörigen Muſiklehrer Baſilio und den ärztlichen Charlatan Bartholo richtet. Figaro iſt ſo wenig eine revolutionäre Natur als Beaumarchais ſelbſt, wenn ſie ſich auch gelegentlich beide über beſtehende Mißbräuche luſtig machen, ſie geißeln oder bekämpfen. Wohl aber iſt von der Natur des Dichters ſelbſt manches auf deſſen Figaro mit übergegangen; ſein lebhaftes Selbſtgefühl, welches ihn antrieb ſeine geiſtige Ueberlegenheit ohne Rückſicht auf Stand und Rang gegen beide überall geltend zu machen, welches gegen jede geſellſchaftliche Zurückſetzung, jede Verletzung der Ehre oder des Rechts reagirte und mit leidenſchaftlicher Rückſichtsloſigkeit, mit unermüdlicher Energie auf deren Wiederherſtellung drang. Je tiefer er ſeinen Figaro geſellſchaftlich herabgedrückt hat, je übermüthiger, ſpottluſtiger deſſen Naturell, je mehr deſſen Umgebung gleichfalls mit Verſtand und Schlauheit ausgeſtattet erſcheint, um ſo wirkungsvoller und bedeutender mußte ſeine geiſtige Ueberlegenheit aber hervortreten.

In dieſem letzten Umſtand, in dieſer feinen Behandlung der Gegenſätze, die der ausgebildetſten Lebensklugheit nicht ſchlechthin die Dummheit, ſondern nur den durch die Enge der Lebensanſchauung beſchränkteren Verſtand, eine nur einſeitiger gerichtete Schlauheit und Berechnung entgegenſtellt, liegt zugleich noch ein weiterer Grund des ausdauernden Erfolgs dieſer Dichtung, welche auch wiederholt auf dem Familientheater der Königin zu Trianon von den hohen Herr-

ſchaften ſelber geſpielt worden iſt. Es war jedoch gerade dieſer Erfolg, welcher ein Zerwürfniß Beaumarchais' mit der Comédie française verurſachen ſollte.

Beaumarchais hatte der letzteren ſeine beiden erſten Stücke zum Geſchenk gemacht. Er glaubte nun um ſo ſicherer darauf rechnen zu ſollen, daß man ihm diesmal das ihm geſetzlich zuſtehende Erträgniß aus eignem Antriebe anbieten werde. Gleichwohl waren 30 Vorſtellungen vorübergegangen, ohne daß die Schauſpieler dazu nur Miene gemacht. Endlich, am 30. Novbr. 1776, forderte Beaumarchais, durch dies ungentile Verfahren gereizt, aber die Abrechnung. Die Antwort ließ lange auf ſich warten, bis er, doch ganz en passant nur, gefragt wurde, ob er denn wirklich Anſpruch auf ſein Autorenrecht zu machen beabſichtige, oder den Schauſpielern ſein Stück als Geſchenk überlaſſen wolle. Er gab lachend zur Antwort: „Ob ich es gebe, ob nicht, das hat mit der Abrechnung gar nichts zu thun. Ein Geſchenk wird erſt dann zum Verdienſt, wenn der Geber den Werth desſelben vollkommen kennt.“ So ſchickte ihm denn die Comédie française im Januar 1777 nothgedrungen 4506 frcs. als den ſeinen Autorrechten entſprechenden Antheil an 32 Vorſtellungen. Beaumarchais ſchickte das Geld aber zurück, indem er auf einer ausführlichen Abrechnung beſtand. Die Comédiens ſandten nun zwar eine ſolche, welche ein Erträgniß von 5400 frcs. für ihn ergab, jedoch augenſcheinlich noch immer auf falſchen Angaben beruhte. Beaumarchais, von dieſem Betragen indignirt, machte jetzt ſeine Sache zu einer Angelegenheit der Autoren überhaupt. Er verlangte eine Sicherſtellung der Rechte dieſer letzteren, ein Ziel, welches er mit ſeiner gewöhnlichen Energie verfolgte. Auch erlangte er im Jahre 1780 eine neue geſetzliche Beſtimmung darüber, welche für die Autoren aber doch nicht ſo befriedigend ausfiel, wie ſie erwartet hatten, daher dieſe Angelegenheit in den Jahren 1791 und 1797 von ihm neu aufgenommen wurde, was endlich zu der Verordnung führte, welche noch heute das Verhältniß der Autoren zu den Theatern regelt, worauf ich ſpäter zurückkommen werde.

Marescot hat es wahrſcheinlich gemacht, daß La folle journée bereits im Jahre 1778 verfaßt, aber erſt im Jahre 1781 (jedenfalls vor 1. October) bei den Comédiens français eingereicht worden iſt, welche das Stück gegen Ende des Jahres einſtimmig annahmen. Auch ſcheint Melle Doligny, welche urſprünglich darin ſpielen ſollte, das-

ſelbe ſchon 1779 in Händen gehabt zu haben. Dieſe Verzögerung würde ſich hinreichend durch den eben berührten Streit zwiſchen Beaumarchais und den Schauſpielern erklären, der erſt 1780 zum Austrage kam. Dieſe Zahlen ſind deshalb von Wichtigkeit, weil ſie erkennen laſſen, daß der Dichter dieſes Stück gerade in der Zeit ſeines höchſten Anſehens bei Hofe und bei der Regierung geſchrieben hat, was den freien Ton zwar erklärt, den er ſich darin herausnehmen zu dürfen glaubte, nicht aber annehmen läßt, daß er damit in bewußter Weiſe irgend eine revolutionäre Tendenz verbunden habe. Hatte er doch urſprünglich ſogar die Abſicht gehabt, das Stück dem Könige und der Königin ſelber zu widmen. Gleichwohl verbreitete ſich kurz nachdem es der Cenſur zur Begutachtung vorgelegt worden war, welche mit nur einigen unbedeutenden Strichen die Erlaubniß zur Aufführung gab, das Gerücht, daß dieſes Stück die deſtructivſten Tendenzen verfolge. Schlimmer noch war, daß dieſes Urtheil vom Hofe, ja von Ludwig XVI. ſelbſt mit ausgehen ſollte. Dies läßt ſich bei dem Verhältniſſe, in dem Beaumarchais auch noch jetzt zur Regierung ſtand, nur daraus erklären, daß Ludwig XVI., obſchon er ſich der Talente und Gewandtheit des Dichters mit ſo großem Erfolge bedient hatte, doch ein geheimes Mißtrauen gegen ihn hegte, welches von den vielen Gegnern desſelben bei Hofe geſchäftig unterhalten wurde, denen es daher auch leicht fallen mußte, ein ungünſtiges Vorurtheil gegen das Stück daſelbſt zu erwecken. Gewiß wenigſtens iſt, daß man dem König davon geſprochen und dieſer es kennen zu lernen gewünſcht hatte, worauf es ihm und zwar ohne Wiſſen des Autors gebracht worden war. Madame Campan erzählt, daß ſie es ihm und der Königin vorleſen mußte. Obſchon ſich dieſe, wie man behauptet, ſehr daran amüſirt haben ſoll, lautete das Urtheil des Königs doch abfällig; ja nach dem großen Monolog des letzten Aktes erklärte er ſogar auf's Beſtimmteſte, daß dieſes Stück niemals geſpielt werden werde.*) Ohne Zweifel war dies ſehr unklug, da es genügt hätte, vom Dichter die Unterdrückung der im Ganzen doch ſpärlichen politiſchen Stellen zu for-

*) Im Anfange hatte der König nur über ſchlechten Geſchmack geklagt. Bei der Stelle über die Staatsgefängniſſe aber rief er aus: Das iſt abſcheulich! Das wird niemals geſpielt! Man müßte die Baſtille zerſtören, wenn die Darſtellung dieſes Stückes nicht als gefährliche Inconſequenz erſcheinen ſoll. Dieſer Menſch verſpottet Alles, was man bei einer Regierung zu achten hätte.

dern, worauf dieſer ſicherlich eingegangen ſein würde. Auch hatte der König, wie dies überhaupt von den meiſten Beurtheilern geſagt werden muß, ganz überſehen, daß Figaro gerade bei dem ſo anſtößigen Monologe, ſelbſt in ein komiſches Licht vom Dichter geſtellt worden iſt. Erhitzt er ſich doch hier aus Eiferſucht gegen etwas, das gar nicht ſtattfinden kann, weil es, ſchon ohne ſein Zuthun, durch die Liſt Suſanne's und der Gräfin hintertrieben worden; daher ihm ſeine ſich ſo heroiſch aufſpielende Einmiſchung auch nichts weiter einträgt, als eine tüchtige Ohrfeige vom Grafen, die er ſehr kleinlaut incognito einſteckt, und eine ganze Serie derartiger Denkzettel von Seiten Suſanne's, die dieſe ihm offenkundig überreicht. Fand es der König aber einmal angemeſſen, das Stück zu unterdrücken, ſo war es mindeſtens thöricht, die Darſtellung, nachdem ſie auf dieſe Weiſe zu einem politiſchen Ereigniß gemacht worden war, dem Andringen des Publikums nachgebend, ſchließlich doch zu erlauben, da nun nicht nur die Beziehungen, welche der Dichter wirklich hineingelegt, eine weit größere Bedeutung und Tragweite gewonnen hatten, ſondern nun auch hinter Allem eine Beziehung geſucht und gewittert werden mußte.

Beaumarchais ließ ſich durch das Verbot des Königs nicht abſchrecken. Er folgte vielmehr dem von Molière bei dem Verbot des Tartuffe gegebenen Beiſpiele. Er las das Stück in den Salons zum Beweis ſeiner Ungefährlichkeit vor. Die Vorleſungen wurden Mode, die höchſten Kreiſe machten ſich dieſe Vergünſtigung ſtreitig. Die Prinzeſſin Lamballe, die Marſchallin Richelieu, der gerade in Paris anweſende ruſſiſche Großfürſt Paul, buhlten um dieſe Auszeichnung. Man führte das Stück ſogar heimlich in Privatcirkeln auf. Selbſt im Theater der Menus plaisirs wurde die Darſtellung nur kurz vor Beginn unterdrückt. Doch hatte der König die vornehme Welt von Paris gerade hierdurch in dem Maße erbittert, daß er endlich doch ſoweit nachgeben zu müſſen glaubte, eine Aufführung auf Schloß Gennevilliers zu Ehren des Grafen Artois zu geſtatten, woran Beaumarchais ſeinerſeits wieder die Bedingung geknüpft hatte, das Stück auf's Neue cenſirt zu ſehen. Das Urtheil Desfontaines', der hiermit betraut wurde, fiel wieder auf's Günſtigſte aus. Noch immer war aber der Widerſtand Ludwigs XVI. nicht ganz gebrochen. Das Stück hatte vielmehr noch verſchiedene Cenſuren, der Kampf noch manche Stadien zu durchlaufen, bis es der unbeugſamen Energie des Dichters nach dreijährigen

Anstrengungen endlich gelang, die Aufführung durchzusetzen, welche am 27. April 1784 stattfand.

Kann man sich wundern, daß der Andrang ein ganz ungewöhnlicher war, daß man um die Billets sich riß, die Wachen überwältigt, die Thüren eingedrückt, die Gitter durchbrochen wurden und die Einnahme die höchste Ziffer (5698 fr. 19 sous) erreichte, die man aus jener Zeit kennt?*)

Der Ton, welchen Beaumarchais in diesem Stücke anschlug, war allerdings ein außerordentlich freier, besonders was die Behandlung der geschlechtlichen Verhältnisse betrifft. Doch glaube ich nicht, daß er das Maß dessen, was die Bühne bisher schon geleistet hatte, wesentlich überschritt. Was die Damen der vornehmsten, gebildetsten Gesellschaft damals hierin vertrugen, läßt sich aus dem Vorwort erkennen, mit dem Beaumarchais seine Vorlesungen des Stücks gewöhnlich eingeleitet hatte (bei Loménie mitgetheilt).

Ueber den Verdacht revolutionärer Tendenzen hielt sich der Dichter wohl ursprünglich schon durch seine Stellung zur Regierung erhaben. Er glaubte sich darum eben etwas erlauben zu dürfen. Wenn damals die Meinung wirklich eine so allgemein verbreitete gewesen wäre, daß es darin auf die Herabsetzung, ja auf den Sturz des Adels abgesehen war, so würde dieser letztere wohl kaum so andauernd und so enthusiastisch für ihn und sein Werk eingetreten sein.**) Sollte sich diese Parteinahme im folgenden Jahre doch sogar zu einer Demonstration gegen den König selber noch steigern. Die Veranlassung gab eine Recension Suard's im Journal de Paris, in welcher dieser das Beaumarchais'sche Lustspiel für unanständig und obscön erklärt hatte. Beaumarchais blieb die Antwort nicht schuldig. Sie war im Ganzen

---

*) Molé spielte den Almaviva, Melle Contat die Susanne, Melle Sainval die Gräfin, Melle Olivier den Cherubim, Dazincourt den Figaro.

**) Er selbst erklärt sich darüber in der Vorrede zu seinem Stücke in folgender Weise: „Ich bin der Meinung gewesen, daß man weder wahrhaft pathetisch, moralisch noch komisch auf der Bühne sein könne, ohne starke Situationen, die den gesellschaftlichen Uebelständen entspringen. — Indem ich mich meinem fröhlichen Naturell überließ, habe ich in meinem Barbier de Seville die alte französische Heiterkeit mit dem Scherzhaften unsrer eignen Zeit zu verbinden gesucht. Weil ich aber damit ein neues Genre begründet, hat man mich heftig verfolgt. Es schien, als ob ich den Staat erschüttert hätte. Er wurde vier Mal

ziemlich gemäßigt, doch wurde eine Stelle derſelben von ſeinen Gegnern in verleumderiſcher Weiſe ausgebeutet. Quand j'ai dû vaincre lions et tigres" — lautet dieſelbe — pour faire jouer une comédie, pensez-vous après son succès me réduire ainsi qu'une servante hollandaise à battre l'oreiller tous les matins sur l'insecte vil de la nuit?" Man hatte dem König nämlich beizubringen gewußt, daß unter den lions et tigres er und die Königin zu verſtehen ſei, worauf Ludwig XVI., vom Scheine getäuſcht, die ſofortige Verhaftung Beaumarchais anbefahl und ihn zu beſondrer Demüthigung nach St. Lazare, einem Correctionshauſe für junge Taugenichtſe und liederliche Dirnen, abführen ließ. Ebenſo willkührlich wie dieſe ſchmähliche Strafe, wurde auch nach 6 Tagen die Freilaſſung des Dichters wieder verfügt. Beaumarchais wollte jedoch das Gefängniß nicht eher verlaſſen, bis er eine richterliche Unterſuchung und Freiſprechung durchgeſetzt hatte. Nur mit Mühe überredete man ihn, ſich wieder zurück nach ſeiner Wohnung zu begeben, wo er ſich bis zu dem von ihm geforderten Austrag dieſer Angelegenheit als Gefangener zu bleiben erklärte. Dies gab den Anlaß zu einer Demonſtration, welche dem König zu denken geben mußte. Ueber hundert Equipagen fuhren am andern Morgen bei Beaumarchais vor, deren Inhaber ihm ihre Glückwünſche darbrachten. Hier, und nicht wie Napoleon im Rückblicke auf dieſe Verhältniſſe geſagt haben ſoll, in dem Beifalle, den man der folle journée entgegengebrachte, lag der Anfang der Revolution; hier, in dieſer Demonſtration, die nicht Beaumarchais, ſondern der König ſelbſt und deſſen Rathgeber hervorgerufen hatten, durch welche man erſteren geradezu fallen ließ und die von denſelben Leuten ausging, gegen deren Vorrechte das Beaumarchais'ſche

---

cenſirt, dem Parlamente denuncirt, ich aber beſtand darauf, daß das Publikum, welches ich damit zu erheitern beabſichtigte, auch Richter darüber ſein ſolle. — Hatte ich mit dem Barbier den Staat nur erſchüttert, ſo ſollte ich nun mit dieſem neuen ſchändlichen und hochverrätheriſchen Verſuche ihn völlig geſtürzt haben. Und doch that ich nichts, als aus dem lebhaften Streit zwiſchen dem Mißbrauch der Macht, der Pflichtvergeſſenheit, der Vergeudung und deſſen, was die Verſuchung Hinreißendes hat, mit dem Feuer, dem Geiſt, den Hilfsmitteln, welche der gereizte Niedere dieſen Angriffen entgegenzuſetzen vermag, ein gefälliges Intriguenſpiel zu entwickeln, in welchem der gekreuzte und erſchöpfte ehebrecheriſche Gatte genöthigt wird, an einem und demſelben Tage ſeiner Frau dreimal zu Füßen zu fallen, die ſanft und gefühlvoll (Beaumarchais hätte hinzuſetzen können, auch ſelbſt etwas ſchuldbewußt) ihm verzeiht.

Stück doch gerichtet sein sollte, während es sich in diesem in Wahrheit nur um ein Vorrecht handelt, welches der Adel damals gar nicht besaß, vielleicht überhaupt niemals besessen hatte.

Erst nach sechs Monaten zeigte sich aber der König zur vollständigen Rehabilitation Beaumarchais' bereit. Das neuerdings gegen La folle journée erlassene Verbot ward wieder aufgehoben. Alle Minister wohnten der nächsten Vorstellung bei. Beaumarchais erhielt eine Pension aus der Privatschatulle des Königs und wurde zwei Tage nach jener Vorstellung zu einer Aufführung seines Barbier de Seville, bei welcher Marie Antoinette die Rosine spielte, nach Trianon eingeladen.

Wie groß auch der Beifall war, den einzelne Stellen der folle journée, die eine Beziehung auf die Uebelstände der Gesellschaft und des Staats zuließen, erhielten, so wurde das Stück doch bald für so wenig gefährlich erachtet, daß es sogar noch bei Hofe gespielt wurde.*)

Der Erfolg desselben beruht aber keineswegs nur auf den mit seiner Erscheinung verbundenen Umständen, oder auf der politischen und socialen Tendenz, die man ihm gleichviel mit wie großem Rechte begelegt hat. Wie man über den sittlichen Werth dieser Comödie auch urtheilen mag, den Fortschritt, der sich darin in Bezug auf Composition und Behandlung der Charakteristik und Scene zeigt, sollte man nicht darüber verkennen. Es war schon allein damals eine sensationelle Wirkung hervorzubringen hinreichend, obschon das Stück übermäßig lang ist und das Sinken des Interesses in den beiden letzten Acten hierdurch um so fühlbarer wird. Diderot hatte geklagt, daß in den französischen Stücken nichts enthalten sei, was den Maler zu unmittelbarer Nachbildung reizen könnte. Die hauptsächlichsten Scenen der folle journée wurden dagegen in mannichfaltiger Weise nachgebildet. Die vorerwähnte eigene Ausgabe des Dichters enthält fünf schöne Stiche von St. Quintin und ein Ofenschirmfabri-

*) Les nôces de Figaro ou la folle journée erschien in einer Menge unberechtigter Drucke; im Jahre 1785 aber zuerst rechtmäßig in einer in Beaumarchais' eigner Druckerei zu Kehl gedruckten Ausgabe. Das Stück war so in die Mode gekommen, daß es viele Parodien hervorrief, die man bei d'Heylli et Marescot. III. LXXXIV. verzeichnet findet.

kant, Namens Petit, brachte sich durch seine Ofenschirme mit Bildern aus dem Beaumarchais'schen Lustspiele in Aufnahme.

Mitten in dem Tumulte dieses Erfolgs schrieb dieser aber seinen Tarare, mit welchem er auf dem Gebiete der Oper eine ähnliche Sensation hervorzubringen gedachte. Beaumarchais verzichtete diesmal auf die musikalische Composition, zu welcher er keinen Geringeren als Gluck ausersehen hatte, der ihm jedoch Salieri empfahl. Dieser übernahm sie denn auch, obschon Beaumarchais es sich zur Bedingung gemacht, daß die Musik der Dichtung untergeordnet erscheinen müsse. Trotz der Ungelegenheiten, welche ihm die Affaire Kormann zu dieser Zeit wieder bereitete, fand die Aufführung doch schon am 8. Juni 1787 statt. Der Andrang war kaum minder groß, als bei der ersten Aufführung von la folle journée, aber die Aufnahme kühler, man war mehr erstaunt und verwundert, als hingerissen. Gleichwohl hatte Tarare viele Wiederholungen und erhielt sich mit mehreren Pausen bis 1819 auf der Bühne.*) Das Stück ist hier nur wichtig, weil sich an ihm der Einfluß recht deutlich machen läßt, welchen die Parteien während der Revolution auf das Theater ausübten. Dem Inhalte nach könnte man Tarare das revolutionärste der Beaumarchais'schen Dramen nennen. Ein Tyrann wird gestürzt und der aus der Niedrigkeit emporgestiegene, aber durch Herrschereigenschaften ausgezeichnete Tarare an seine Stelle gesetzt. Auch hier handelte es sich aber nur um denselben, in den beiden vorausgegangenen Stücken schon behandelten Gedanken, daß die geistige Ueberlegenheit, von wie dunkler Herkunft sie sei, über der Geburt stehe und den Rang, den diese sich nicht selten unverdient angemaßt habe, wirklich verdiene. Dies spricht sich aufs deutlichste in folgenden Versen der Dichtung aus:

> Mortel, qui que tu sois, prince, brahme ou soldat,
> Homme, ta grandeur sur la terre
> N'appartient point à ton état,
> Elle est toute à ton caractère.

Im Jahre 1790 machte Beaumarchais aus dem Tarare einen konstitutionellen König, wobei er das konstitutionelle Königthum mit einem Seitenblick auf Ludwig XVI. verherrlichte.

---

*) St. Beuve spricht sogar von einer Wiederaufnahme 1821.

Nous avons le meilleur des rois,
Jurons de mourir sous ses lois.

Diese Stelle wurde im Juni d. J. von dem Censor Bailly bereits beanstandet. Im August gab sie Anlaß zu einem furchtbaren Tumult zwischen Aristokraten und Patrioten, so daß die Nationalgarde einschreiten mußte. Doch erhielt sich das Stück bis 10. August 1792. Im Jahre 1795, bei der Wiederaufnahme desselben, wurde in Beaumarchais' Abwesenheit an die Stelle des constitutionellen Königs das die Freiheit bringende Gesetz gerückt. Auch 1802 wird es eine neue Metamorphose erlebt haben. 1819 kehrte Tarare zum absoluten Königthum wieder zurück.

Beaumarchais hatte die Revolution so wenig vorausgesehen, er glaubte so fest an eine glückliche Entwicklung der Dinge, daß er im Jahre 1789 auf dem jetzt nach ihm benannten Boulevard, einen Prachtbau aufführen ließ, welcher 1663000 fr. verschlang, als ein Wunderwerk des Geschmacks und der Kunst angestaunt wurde, seinen Feinden aber nur zu bald Gelegenheit bot, ihn dem Volk und den extremen Parteien verdächtig zu machen. Zu dieser Zeit schrieb er auch den dritten Theil seiner Figaro-Trilogie: L'autre Tartuffe ou La mère coupable, welcher im folgenden Jahre beendet wurde, und in dem die Heiterkeit, die in den beiden andren Theilen geherrscht, völlig erstorben und die Erfindungskraft des Dichters schon beträchtlich geschwächt erscheint. Wenn es darin auch nicht an einzelnen bedeutenden und wirkungsvollen Momenten fehlt, so macht doch das Ganze einen allzu absichtlichen, hier und da sogar einen erquälten, müden Eindruck. Auch fühlt man es diesem dritten Theile allzusehr an, daß er durchaus nicht im Plane und in der Conception der beiden ersten Theile mit lag. Es ist fast keine der in ihnen schon thätig gewesenen Personen wiederzuerkennen, am wenigsten Figaro. Der Dichter griff darin auf das Rührdrama, von welchem er ausging, zurück.

Beaumarchais war durch den Streit mit Colasse, der sich aus dem Prozesse Kormann entwickelt hatte, wieder sehr in der öffentlichen Meinung gefallen. Er hatte wohl das Bedürfniß, sich zu rehabilitiren, doch fehlte es ihm an dem Antriebe, sich seinem Widersacher mit dem alten kecken Uebermuthe entgegenzuwerfen. Es kam ihm daher vor Allem darauf an, sich in einem so moralischen Lichte als möglich

zu zeigen. „Kommt — ruft er im Vorwort der mère coupable ſeinen Landsleuten zu — überzeugt euch, daß jeder Menſch, der nicht gleich als elender Böſewicht geboren wurde, damit aufhört, ſich zu beſſern, ſobald nur die Leidenſchaften verraucht ſind, beſonders wenn er das Glück hat, Vater zu ſein. Dies euch zu zeigen, iſt der hauptſächlichſte Zweck meines Stücks.“ Beaumarchais kannte dies Glück. Er beſaß eine Tochter, die er aufs zärtlichſte liebte, und die Rückſicht auf ſie, trieb ihn wohl auch in die lehrhafte Richtung zurück.

Im Januar 1791 beendet, wurde das Stück von den Schauſpielern des Théâtre Français ſofort angenommen. Gleichwohl verſchob ſich die Aufführung. Es war in der Zeit, da die Theater-Privilegien aufgehoben und die Theaterfreiheit proclamirt wurde. Beaumarchais benutzte dies, um aufs Neue für die Autorenrechte in den Kampf gegen die Schauſpieler zu treten. Dies führte natürlich zu einem Bruche mit dieſen, der ihn nöthigte, ſein Stück wieder zurückzuziehen. Er übertrug die Aufführung einer kleinen Truppe, welche mit ſeiner Unterſtützung ein Theater, das Théâtre du Marais, eröffnet hatte. Schwach geſpielt, hatte es auch nur einen ſchwachen Erfolg, der aber einen bedeutenden Aufſchwung nahm, als es im Jahre 1797 von den wieder verſöhnten Comédiens Français dargeſtellt wurde.

Das Verhältniß Beaumarchais' zur Revolution kann hier nur berührt werden. Es genügt darauf hinzuweiſen, daß er ſeit 1796, obſchon im Auftrage der Regierung in's Ausland gegangen, von dieſer als Emigrirter behandelt, ſein Vermögen mit Beſchlag belegt und ſeine Frau und Tochter vor Gericht gezogen wurden. Nur durch den Sturz der Terroriſten entgingen dieſe dem Tode. Beaumarchais kehrte am 5. Juli 1796 aus ſeinem Exil zu ſeiner Familie zurück, fand aber ſein Haus ruinirt, ſeinen Garten verwüſtet, ſeine Papiere eingezogen, ſein Vermögen confiscirt. Auch dieſer Glückswechſel beugte ihn nicht. Er rief die alte Kampfluſt, den alten Unternehmungsgeiſt in ihm wach. Er errang ſich durch ſeine Vertheidigungsſchrift: Mes six époques aufs Neue die Gunſt des Publikums, auch gelang es ihm nach und nach einen Theil des ihm geraubten Vermögens zurückzuerkämpfen. Er ſtarb am 9. Mai 1799.

Die Bedeutung von Beaumarchais' Luſtſpielen, der Fortſchritt, der in ihnen ſich zeigte, iſt in den Wirkungen aufs Tiefſte empfunden und zum Theil auch anerkannt worden; eine unmittelbare, ihm einiger-

maßen ebenbürtige Nachfolge hat Beides aber nicht herbeizuführen vermocht. Die zwei bedeutendsten Luſtſpieldichter des neunten Decenniums des 18. Jahrhunderts neben ihm waren Collin d'Harville und Fabre d'Eglantine.

Jean François Collin d'Harville*) wurde am 30. Mai 1755 zu Ménoiſins geboren. Nachdem er die Rechte ſtudirt, wendete er ſich den Hängen ſeines Geiſtes nachgebend, ganz der Schriftſtellerei zu. Das Luſtſpiel L'inconstant (1784) war ſein dramatiſches Erſtlingswerk. Es hatte nur einen getheilten Erfolg; ein voller ward 1788 ſeinem Optimiste zu Theil. Der Dichter zeichnete ſeinen eigenen Charakter darin. Die Güte, Milde und Liebenswürdigkeit desſelben tritt auch aus ſeinen Châteaux d'Espagne und Le vieux célibataire gewinnend hervor. Letzterer erſchien mitten in der Zeit des Terrorismus und bildete dazu einen ergreifenden Gegenſatz. Faſt all ſeinen Stücken fehlt es aber an eigentlicher Komik. Es ſind Charaktergemälde, die, ohne larmoyant zu werden, Herz und Gemüth zu befriedigen ſuchen. Sein Optimiste führte einen Bruch zwiſchen ihm und Fabre d'Eglantine herbei, der ihn in der Vorrede zu ſeinem Philinte de Molière in einer Weiſe angriff, die ihn unter den damaligen Verhältniſſen leicht aufs Schaffot bringen konnte. Ein Freund Ducis' und Andrieux', wurde er von beiden beſungen. Er ſtarb am 24. Februar 1806.

Philippe François Nazaire Fabre, geboren 28. December 1755 zu Carcaſonne, legte ſich den Namen d'Eglantine nach dem Preiſe der wilden Roſe bei, den er ſchon früh bei den jeux floraux gewann. Er wendete ſich ſpäter der Bühne zu, die er als Schauſpieler in Genf, Lyon und Brüſſel betrat. Nach ſeiner Ueberſiedlung nach Paris, 1785, widmete er ſich der Schriftſtellerei und der Politik. Sein dramatiſches Hauptwerk iſt das fünfaktige Verslustſpiel: Le Philinte de Molière ou la suite du misanthrope. Er geißelt darin den Egoismus der civiliſirten Geſellſchaft. Philinte iſt hier völlig zum Egoiſten geworden. Doch hatten auch ſeine übrigen Stücke Erfolg, beſonders L'intrigue épistolaire (1792), Le convalescent de qualité, Les précepteurs und Le presomptueux ou L' heureux imaginaire. Heute ſind ſie freilich völlig vergeſſen. Fabre verfolgte in ſeinen Stücken die von Diderot und Beaumarchais eingeſchlagene Richtung des mora-

*) Sein Théâtre, herausgegeben von L. Moland. Paris 1876.

liſirenden Rührdramas, obſchon ſeine eigne Moral die bedenklichſten Lücken zeigte. Er gehörte zu den exaltirteſten Männern der Revolution und ſtimmte für den Tod Ludwigs XVI. Obſchon ſelber ein Geldſpeculant der ſchlechteſten Sorte und der Beſtechung beſchuldigt, klagte er als Mitglied des Wohlfahrtsausſchuſſes die Wucherer im Nationalconvent an. Er gehörte zur Partei Danton's und Desmoulin's. Sie desavouirten ihn jedoch, als er in ihren Sturz mit verwickelt, mit ihnen auf demſelben Schaffot hingerichtet wurde. (5. April 1794). Seine Oeuvres melées erſchienen Paris 1802.

Wie die beiden vorgenannten Dichter ragten auch noch einige ältere, dem Luſtſpiel angehörende, in die Revolutionszeit herein; ſo Nicolas Chamfort*) (1741—94), welcher ſchon 1764 mit dem Luſtſpiel La jeune indienne debutirte und beſonders mit dem ſatiriſchen Luſtſpiel Le marchand de Smyrne großen Beifall erhielt. 1776 beſtieg er mit Mustapha et Zéangir ſogar den Kothurn. Es iſt eine nicht ganz unglückliche Nachahmung des Bajazet und der Zaire. Chamfort ſchrieb auch einen Précis de l'art dramatique ancien et moderne (Paris 1808) und mit dem Abbé de la Porte einen Dictionnaire dramatique (1776). — Auch Desfontaines Lavallier (1733 bis 1825) mit ſeinen Vaudevilles, Paraden und patriotiſchen Scenen, ſowie Carbon de Flins des Oliviers (1757—1806), wegen ſeiner ſpäteren politiſchen Gelegenheitsſtücke, mag hier genannt werden.

X.

Das Drama der Revolutions- und der Kaiſerzeit.

Urſachen der Revolution. — Politiſche Bedeutung der Theater. — Die Theaterfreiheit. — Die politiſchen Glegenheitsſtücke und patriotiſchen Geſänge. — Kampf der Parteien in den Theatern. — Die Tragiker: Marie Joſeph Chénier; Vincent Arnault; Lemercier; Raynouard. — Die Luſtſpieldichter: Andrieux; Duval; Picard; Pigault Lebrun; Etienne. — Die kleinen Theater und ihre Spiele. — Das Melodrama: Pixérécourt; Caigniez; Ducange.

Die Revolution, von langer Hand vorbereitet, ſo daß ſchon Ludwig XV. in einzelnen Momenten den Zuſammenſturz der alten ge-

*) Ginguené gab 1795 die Werke desſelben mit einem biographiſchen Vorwort heraus. — St. Beuve, Causeries du lundi. Bd. 4.

ſellſchaftlichen Ordnungen ahnte, ſollte die ſich immer wieder aufs Neue in gefährliche Selbſttäuſchungen einwiegende Geſellſchaft, zuletzt doch, wie faſt ahnungslos, überraſchen. Sie war nicht ſowohl ein Kind der Aufklärung, als eine Folge der beſonderen Form, welche dieſe unter dem Einfluſſe der die höheren Geſellſchaftskreiſe der Hauptſtadt beherrſchenden Frivolität gewonnen, und des Mangels an einer einſichtsvollen ſtarken Regierung, die ſich derſelben zu bemächtigen und ſie in geregelte Bahnen zu lenken verſucht und verſtanden hätte. Denn jene Frivolität bewirkte einestheils, daß die Unterſuchungen, welche die neuen Philoſophen anſtellten, nicht mit der nöthigen Umſicht, Strenge und Gewiſſenhaftigkeit angeſtellt wurden und man aus den hierdurch gewonnenen, zum Theil ſehr unſicheren Erkenntniſſen in der abſtracteſten Weiſe, ohne jede Rückſicht auf die concreten Verhältniſſe des wirklichen Lebens, die weitgehendſten Folgerungen zog, ja daß man ſich endlich bei ihrer Anwendung auf das letztere nicht ſelten der ſophiſtiſcheſten Mittel bediente. Sodann war jene Frivolität noch eine der Urſachen der ſchnellen und weiten Verbreitung von Anſchauungen und Lehren, die doch gerade von denjenigen Klaſſen der Geſellſchaft vorerſt nur aufgenommen werden konnten und aufgenommen wurden, denen ſie zunächſt ſo gefährlich werden ſollten, von den Kreiſen der Vornehmen und Gebildeten, die ſie theils als ein bloßes Spiel des Geiſtes und als geſellſchaftliches Unterhaltungsmittel, theils zu wechſelſeitiger Bekämpfung ergriffen. Denn Geiſtlichkeit, Parlament und Adel lagen faſt das ganze Jahrhundert um Einfluß, Vorrechte, Herrſchaft, im Kampf miteinander, ſowie mit dem Hof, was nicht am wenigſten zur Untergrabung des Throns und jeder Autorität beigetragen hat. Auch hatte keine einzige dieſer verſchiedenen Mächte eine ſichere Stütze in der anderen, daher jede einzelne, wie wir dies ſchon an dem Parlamente geſehen, leicht zu Fall kommen mußte, wenn ſich die übrigen Klaſſen der Nation, das Bürgerthum und der gemeine Haufe gegen dieſelbe erklärten, zumal in der Armee ein genügender Schutz noch nicht lag. Was die Ausbreitung der radicalen Ideen bisher noch beſchränkt hatte, war die Bildungsloſigkeit der unteren Klaſſen. Allmählich fanden aber doch gewiſſe Schlagworte bei ihnen Eingang, die um ſo bereitwilligere Aufnahme fanden, je mehr ſie den Intereſſen und der Nothlage derſelben entſprachen, und um ſo gefährlicher zu werden drohten, je unverſtandener und urtheils-

loſer ſie ergriffen, je willkürlicher ſie auf die Verhältniſſe des Lebens angewendet wurden. Sie waren ſpäter im Munde der Demagogen eine furchtbare Waffe, mit der ſie die Leidenſchaften der von ihnen geblendeten Menge aufs Heftigſte aufzuregen und fortzureißen verſtanden.

Die Cenſur und die willkührlichen Verbote des Königs, welche, wie wir bei Beaumarchais ſahen, den davon betroffenen Stücken gelegentlich eine Wichtigkeit gaben, die ſie ohnedies nicht gehabt haben würden; die Wirkungen, welche einzelne Stellen derſelben in deſſen Folge auf die Zuſchauer ausübten, hatten nicht nur die Dichter und Schauſpieler, welche die älteren tendenziöſen Stücke, ſelbſt wenn ſie wie Guillaume Tell, bei ihrem erſten Erſcheinen keinen Erfolg gehabt, wieder hervorſuchten oder ähnliche Stücke ſchrieben, ſondern auch die Parteimänner und Demagogen, die politiſche Bedeutung erkennen laſſen, welche die Bühne gewinnen konnte. In der That wurde ſie während der Revolution, ja ſelbſt noch während des Directoriums, des Conſulats und des Kaiſerreichs in dieſem Sinne als Macht für deren Zwecke, benutzt, beſonders ſeit Aufhebung der den Bühnen bisher auferlegten Armenſteuer und der Theaterprivilegien, 1791; was die Zahl der Pariſer Theater vorübergehend auf 60 anwachſen ließ, bis Napoleon I. 1807, die damals noch vorhandenen 27 Theater auf acht wieder einſchränkte. Denn die Concurrenz, welche dieſelben ſich machten, rief nicht nur eine Zahl ganz neuer und eigenthümlicher Formen des Dramas, wie z. B. das Melodrama, in's Leben, ſondern ließ ſie auch in mannichfaltiger Weiſe um den Beifall der verſchiedenen einander bekämpfenden Parteien buhlen. In dieſer Zeit kamen die politiſchen Tendenz- und Gelegenheitsſtücke auf, von denen Le reveil d'Epiménide à Paris ou les étrennes de la liberté (1790) von Carbon de Flins eines der früheſten iſt, ſowie die patriotiſchen Geſänge, von denen damals die Theater allabendlich ertönten und worin ſich beſonders das Théâtre Favart und das der Rue Feydeau zu überbieten ſuchten.*)

Gleichwie zur Zeit, da die Stimmung noch eine überwiegend

---

*) Von den Gelegenheitsſtücken ſeien hier nur hervorgehoben: Le siège de Lille (1792) von Kreutzer; Le reveil du peuple (1793) von Trial d. j.; Le premier martyr de la république (1793) von Blaſius; Le triomphe de la république (1793) von Goſſec; Le mariage patriotique (1793) von Deshayes; La

royalistische war, den royalistischen Tendenzstücken schon revolutionäre zur Seite gingen, die das Königthum verhaßt und verächtlich zu machen strebten, so traten selbst in der Zeit des blutigsten Terrorismus neben den Stücken der äußersten revolutionären Zügellosigkeit auch solche von royalistischer oder doch antirevolutionärer Tendenz, wie L'ami des lois des Laya (3. Januar 1793) hervor. Daneben fehlte es aber auch nicht an Novitäten, welche, wie wir dies schon an der Mère coupable des Beaumarchais und an den in diese Zeit fallenden Lustspielen Collin d'Harville's gesehen, sich von jeder politischen Tendenz und Farbe freihielten. Zu ihnen gehört Legouvé's*) Abel (1792), ein ganz einzig dastehendes Stück, welches unter dem Einfluß der Geßner'schen Dichtung und der Tramelogedia Abele Alfieri's entstanden zu sein scheint. Auch die erfolgreiche Aufnahme, die Kotzebue's Menschenhaß und Reue fanden, und die kaum derjenigen nachstand, welche den Schiller'schen Räubern (1792) zu Theil worden war, gehört mit hierher. Diese Erscheinungen erklären sich theils aus dem Bedürfnisse, welches ein großer Theil des Publikums empfand im Theater nicht neue Aufregungen, sondern Erholung von den Erschütterungen und Schrecken des Tages zu suchen, theils aber auch dadurch, daß es von 1793 an, bei dem raschen Wechsel der herrschenden Parteien, sowohl für den Dichter, wie für den Schauspieler, ja selbst für den Zuschauer immer gefährlicher wurde, Stücke von prononcirter politischer Gesinnung zu schreiben, zu spielen, ihnen Beifall zu spenden oder sie auch nur zu sehen. So wurde Laya wegen seines Ami des lois gerichtlich verfolgt. Nach einer Vorstel-

---

rosière républicaine (1793) von Grétry; La prise de Toulon (1794) Les épreuves du republicain (1794) von Champein; Josephe Barra (1794) von Grétry; Les vrais sansculottes (1794); La réunion du 10 août (1795) von Porte; La journée du 10 Août 1792 (1795) von Kreutzer; Le souper des Jacobins (1795) von Arnac Charlemagne; Le pompe funèbre du général Hoche (1797) von Cherubini. Von den Gesängen: Veillons au salut de l'empire nach einer Melodie d'Alayrac's; die Marseillaise des Rouget de l'Isle; Le chant du départ von Marie Joseph Chénier und Méhul; L'offrande à la liberté von Gossec; Le chant de vengeance von Rouget de l'Isle.

*) Gabriel Marie Jean Legouvé, der Vater des mit Scribe öfter zusammenarbeitenden Dichter dieses Namens, am 23. Juni 1764 zu Paris geboren, am 20. October 1812 gestorben, schrieb noch zwei andere Dramen, Epicharis ou la mort de Néron (1793) und La mort de Henri IV, welche als gut gebaute, rhetorische Exercitien im Stile der classischen Richtung charakterisirt werden.

lung der Paméla des François Neufchateau, in welcher ſich die Schauſpieler reactionäre Anſpielungen erlaubt hatten, wurden dieſe gefänglich eingezogen, ihr Theater geſchloſſen, ein Theil von ihnen zum Tode verurtheilt und nur durch Zufall gerettet. 1795 erregte eine Stelle des Cajus Gracchus von Chénier, der doch 1792 einen Sturm revolutionärer Begeiſterung hervorgerufen hatte, in ſolchem Grade den Unwillen des anweſenden Conventsmitgliedes Billaud Varennes, daß er emporſprang und dem applaudirenden Parterre mit der Fauſt drohte. Die Nennung ſeines Namens war hinreichend, daß ſich der Saal leerte und die Schauſpieler die Vorſtellung abbrachen. Am nächſten Tage wurde das Stück denuncirt.

Marie Joſeph de Chénier*) war der Sohn des franzöſiſchen Staatsmanns und Gelehrten Louis Chénier, welcher 1753—64 als franzöſiſcher Generalconſul in Konſtantinopel amtirte, wo Joſeph, gleichwie ſein um zwei Jahre älterer Bruder Marie André, der berühmte Gründer einer neuen lyriſchen Dichterſchule, am 28. Auguſt 1764 geboren wurde. Er empfing ſeine Ausbildung im Collège de Navarre zu Paris, trat früh in den Kriegsdienſt, den er jedoch nach zwei Jahren ſchon wieder aufgab, um ſich fortan faſt ausſchließlich der Literatur zu widmen. Er verſuchte ſich zunächſt in der lyriſchen Dichtung, für die er jedoch das Talent ſeines Bruders nicht hatte. Daher er auch bald eine andere Richtung einſchlug. Schon im Sommer 1785 machte er ſein erſtes theatraliſches Debut mit Edgar ou le page supposé, aber ohne Erfolg. Auch ſein nächſter Verſuch, die Tragödie Arzémire, war nicht glücklich. Beſonders ward ſie bei Hof verächtlich behandelt. Doch auch die Kritik ſpielte dem Dichter aufs übelſte mit. Chénier, gekränkt und gereizt, legte den Adelstitel ab und ſchloß ſich den freieſten Geiſtern der Hauptſtadt an. 1788 hatte er dem Theater bereits wieder zwei neue Stücke übergeben: Henri VIII. und Charles IX., welche jedoch, und nicht mit Unrecht, zurückgewieſen wurden. Das Königsthum war darin aufs Gehäſſigſte dargeſtellt und die Art und Weiſe, wie Chénier die Aufführung derſelben doch endlich durchſetzte, läßt deutlich erkennen, daß es in revolutionärer Abſicht ge-

*) St. Beuve, Causeries du lundi. — Julian Schmidt, Geſchichte der franz. Literatur ſeit der Revolution 1789. Leipzig 1858. I. S. 111. Siehe auch die Einleitung Arnault's zu den Oeuvres des Dichters. Paris 1824—26. 8 Bde.

ſchah. Es war am 9. Auguſt 1789 bei Aufführung eines Stückes von Fontenelles, als es von allen Seiten Placate ins Publicum regnete, in welchen die Frage aufgeworfen wurde, warum das Theater dem Publikum ſo lange Chénier's patriotiſche Tragödie Charles IX. vorenthalte. Danton, der zugegen und ohne Zweifel im Einverſtändniſſe war, fuhr auf, um mit Donnerſtimme dieſelbe Frage an die auf der Bühne befindlichen Schauſpieler zu richten Fabre d'Eglantine und Collot d'Herbois ſtimmten mit ein. Es entſtand eine ungeheure Aufregung, die ſich vom Theater auf die Stadt übertrug. Die Folge war, daß das Stück nun wirklich, am 4. November, zur Aufführung kam und dieſe zu einem politiſchen Ereigniſſe wurde. Mirabeau und Danton leiteten den Applaus, indem ſie die aufregendſten Stellen des Stücks hierdurch heraushoben. Das wunderbare Spiel Talma's, deſſen Erſcheinung aufs Unheimlichſte an die bekannten Bilder von Karl IX. erinnerte, brachte eine ungeheuere Wirkung hervor, welche durch die leidenſchaftliche Rhetorik des Stücks noch geſteigert wurde. Der Einſegnung der Dolche folgte ein Applaus, welcher die Vorſtellung auf zehn Minuten ganz unterbrach. „Wenn Figaro den Adel getödet," ſoll Danton gerufen haben, „ſo wird Karl IX. das Königthum tödten!" Der Dichter wurde im Triumphe nach Hauſe gebracht. Er hat nie einen größeren wieder gefeiert, obwohl ſein Heinrich VIII. und ſein Cajus Gracchus ebenfalls großen Erfolg hatten. Er erſchien jedoch in keinem andren ſo wie hier auf der Höhe der Situation. Die revolutionäre Bewegung, die ihn mit ſeinem Bruder für längere Zeit völlig entzweit hatte, begann ihn zu überwachſen. Der Terrorismus der Jacobiner ſtieß ihn zurück. In ſeinem Fénélon trat dieſe Wandlung entſchiedener hervor. Er wurde verdächtig. Man unterwarf daher ſein nächſtes Stück, den Timoléon (1793) einer ſtrengen Cenſur. Es wurde verboten, er mußte es ſelber in's Feuer werfen. Doch gelang es ihm, ein Exemplar desſelben zu retten, ſo daß es doch noch geſpielt worden iſt (am 9. Thermidor). Aus dieſer Zeit ſtammt auch der von Méhul componirte, von ihm gedichtete Chant du départ. Joſeph, der ſeinen Bruder trotz ihrer Gegnerſchaft, im Jahre 1793 vor den ihm drohenden Verfolgungen geſchützt hatte, bedurfte nun ſelber des Schutzes. Ja, man glaubt, daß, als André im Jahre 1794 verhaftet wurde, dies auf einer Namensverwechslung mit ſeinem Bruder beruhte. Die Gegner haben Joſeph ſogar vorgeworfen, den Tod André's veranlaßt

zu haben. Jenes ist zweifelhaft, dieses sicher Verleumdung. Chénier wies letztere in seiner Satire Epitre sur la calomnie mit Erfolg zurück. Es gereicht seinem Charakter ferner zur Ehre, daß er sich weder dazu hergab, Marat zu verherrlichen, was man ihm zumuthete, noch sich zu einem Werkzeuge Napoleons zu erniedrigen. Er schloß sich vielmehr unter letzterem der Opposition an und wurde dafür 1802 aus dem Tribunat gestoßen. Inzwischen hatte er die dramatische Dichtung ganz mit der Satire vertauscht und errang sich mit seinen gegen Chateaubriand und die kirchliche Reaction gerichteten Nouveaux Saints (1802) auch hierin große Erfolge. Er versuchte daher wieder den Kothurn zu besteigen. Zuerst auf Veranlassung Fouché's in seinem Cyrus (1804), welcher für die Krönungsfeierlichkeiten des Kaisers bestimmt war, aber durch einige mahnende und warnende Stellen den Unwillen desselben in solchem Grade erregte, daß die Aufführung unterblieb. Sodann im Tiberius, der aber erst 33 Jahre nach seinem Tode (10. Jan. 1811) also 1844, zur Aufführung kam. Es ist das reifste seiner Stücke und Napoleon, der es sich von Talma vorlesen ließ, sprach seine Anerkennung aus. Gleichwohl verbot er die Aufführung. Chénier rächte sich in seiner Epistel an Voltaire, die sich mit glühendem Haß gegen die Willkürherrschaft erhob. Dem Dichter wurde dafür seine Stelle als Generalinspector des Unterrichts, mit der ihn der Kaiser betraut gehabt hatte, entzogen. Die Organe der Regierung griffen ihn aufs Heftigste an. Trotz bitteren Mangels ertrug aber Chénier diese Unbill mit Gelassenheit und mit Würde. Erst die Krankheit seiner Mutter zwang ihm einen Brief an den Kaiser ab, worin er in edlem Tone dessen Hilfe in Anspruch nahm. Napoleon überwies ihm eine Pension. Diese Erfahrung verwandelte seine Lebensauffassung. Er wurde jetzt duldsam und milde; was auch die Veranlassung sein mochte, daß ihm die Academie, deren Mitglied er seit 1802 war, die Bearbeitung eines Tableau de la littérature depuis 1789 übertrug.

Man hat Chénier den bedeutendsten der dramatischen Dichter der Revolutionsperiode genannt und in gewissem Sinne war er das auch. Seine Rhetorik, die sich noch ganz in den Formen der Voltaire'schen Tragödie bewegte, übertraf die aller anderen Dichter der Zeit an leidenschaftlicher Glut, womit er eine große theatralische Verve verband. Er war, wie aus seinem Discours sur le théâtre françois hervorgeht, ein entschiedener Vertheidiger des Academismus

ein heftiger Gegner Shakespeare's, obschon er, sowohl von diesem zu seinem Brutus und Cassius, wie von Schiller zu seinem Philippe II. angeregt wurde. Mad. de Staël urtheilte über ihn: Chénier war ein Mann von Geist und Phantasie, aber so von Eigenliebe beherrscht, daß er sich selbst bestaunte, statt an seiner Vervollkommnung zu arbeiten."

Mit den republikanischen Ideen und der Republik, die man mehr und mehr, wenn auch nur äußerlich, nach römischem Vorbilde modelte, kam nicht nur das Bürgerthum, sondern auch das Römerthum in die Mode, bis dieses zuletzt im Geschmacke der Zeit völlig obsiegte. Ganz waren die Römerdramen ja nie von der Bühne verschwunden, doch gehörten z. B. die Stoffe der Chénier'schen Dramen bis zu seinem Cajus Gracchus (1792) alle der neueren Zeit an. Antoine Vincent Arnault*), am 22. Januar 1766 zu Paris geboren, trat dagegen sofort mit einem Römerdrama, Marius à Minturne (1791), hervor, das großen Erfolg hatte und bei einer Untersuchung, in die er gerieth, auch seine Freisprechung bewirkte. Seine nächsten Stücke: Lucrèce (1792) und Cincinnatus (1793) waren ebenfalls Römerstücke. Sie alle zeichneten sich durch die Strenge des Stils aus, der nur die historischen Leidenschaften zuließ, die Liebesepisoden und Vertrauten ausschloß (Marius enthielt keine einzige Frauenrolle) und die rhetorische Phrase von sich abwies. Dagegen ist freilich die dramatische Bewegung in diesen Stücken gering. Gegen die Terroristen verhielt sich auch Arnault gegnerisch. Er griff sie muthig in seinen Epigrammen an; gegen Napoleon dagegen anfänglich vorsichtig. Er übernahm zwar 1797 den Auftrag, die jonischen Inseln zu organisiren, lehnte dann aber jeden weiteren Antheil an der Regierung ab. Seine in diese Zeit fallenden Tragödien behandeln meist, wie gleich sein berühmtestes Werk: Blanche et Montcassin ou les Vénitiennes neuere Stoffe. Napoleon, der sich fortdauernd für ihn interessirte, soll auf die Composition dieses Stücks, das die Geschichte zweier Liebenden behandelt, welche der Staatsinquisition zum Opfer fallen, einen wie man sagt wohlthätigen Einfluß ausgeübt haben. Geoffroy hat freilich sehr viel gegen dasselbe einzuwenden. Er tadelt den Gegenstand, den barba-

*) Julian Schmidt, a. a. O. I. 125. — Arnault, Souvenier d'un sexagénaire. Paris 1833. — Geoffroy, a. a. O. 444. — Seine Oeuvres erschienen Paris 1824.

riſchen Ausgang und die Mängel des Stils. 1804 wurde Arnault vom Kaiſer zum Generalſecretär des Univerſitätsraths ernannt. Von dieſer Zeit an zog er ſich länger vom Drama zurück, erwarb aber neue Erfolge auf dem Gebiete der Fabel, der er, vom Epigramme ausgehend, in welchem er Meiſter war, eine ganz neue Form gab. Er blieb Napoleon, deſſen Leben er ſchrieb (1822), auch im Unglücke treu, verlor in Folge davon nach deſſen Sturz ſeine Stelle, und mußte 1816 ſogar das Land verlaſſen. Dies war vielleicht mit der Grund, warum er die dramatiſche Dichtung jetzt wieder aufnahm. Sein Germanicus, den er 1817 von Belgien aus an das Théâtre français ſandte, rief bei der Aufführung einen heftigen Kampf der Parteien hervor. Auch ſpäter, nach ſeiner 1819 erfolgten Rückkehr, gab er noch wiederholt ſeinen dramatiſchen Neigungen nach, ohne doch einen ausdauernden Erfolg zu erzielen. Obſchon er den claſſiſchen Formen treu blieb, gewann in ſeinen letzten Stücken, Guillaume de Nassau (1826) und Les Guelfes et les Ghibelins, die romantiſche Strömung der Zeit doch einigen Einfluß. 1833 gab er die für die Geſchichte ſeiner Zeit höchſt werthvollen Souvenirs d'un sexagénaire, ſo wie zwiſchen 1824—27 ſeine geſammelten Werke heraus. Er ſtarb hochgeehrt am 16. September 1834 zu Godeville bei Havre.

Zu den bedeutenderen und fruchtbareren der in der Revolutionszeit aufſtrebenden tragiſchen Dichter, gehört ferner Louis Jean Nepomucène Lemercier*), am 21. April 1773 zu Paris geboren. Auch er ragt, wie Arnault, bis tief in die nächſte Periode hinein. Seine Dramen vertheilen ſich auf die zwiſchen 1788 (Méléagre) und 1830 (Les serfs polonais) liegenden Jahre. Ein Freund der Freiheit, war er zugleich ein Gegner ihrer Exceſſe, was ſich unter Andrem aus dem Luſtſpiele Le tartuffe révolutionaire erkennen läßt. Für ſein Hauptwerk gilt gewöhnlich der Agamemnon (1796). Das Stück iſt gut gebaut, die Charaktere ſind verſtändig entwickelt. In der Sprache macht ſich, um mit Julian Schmidt's Worten zu reden, die Atmoſphäre der Revolution bemerklich, ſie iſt kraftvoll. Der Erfolg war in der Tragödie der bedeutendſte des ganzen Zeitraums. Ein weſentlicher Fortſchritt läßt ſich jedoch nicht in ihm nachweiſen. Er ſchließt ſich im

*) Victor Hugo, Discours de réception à l'académie. — Julian Schmidt a. a. O. I. 133. — Royer, a. a. O. V. 26.

Ganzen doch noch der traditionellen Form der classischen Tragödie wieder an. Bemerkenswerther in dieser Beziehung ist Pinto ou la journée d'une conspiration, ein fünfactiges Prosadrama, welches jedoch erst 1834 mit großem Erfolge zur Aufführung kam. Lemercier gedachte damit sogar die folle journée noch zu überflügeln. Es behandelt die Erhebung des Herzogs von Braganza durch die Revolution auf den portugiesischen Thron. Der Dichter hat darin in geschickter Weise komische und tragische Elemente mit einander verbunden. Es war ein Versuch, die wieder zur Herrschaft gekommene Regelmäßigkeit zu durchbrechen. Der Dichter erneuerte ihn in seiner Démence de Charles VI. und in seinem Colomb (1809), dem er den Titel comédie Shakespearienne gab. Von A. W. Schlegel freudig begrüßt, zog er dem Dichter bei seiner Aufnahme in die Academie (1810) dagegen eine Zurechtweisung des Grafen Merlin, der ihn begrüßte, zu. Ungleich größere dramatische und tragische Kraft zeigte sich in der 1816 erschienenen Tragödie Frédegonde et Brunéhaut. Die dämonische Leidenschaft der Heldin, die aus tiefster Niedrigkeit zum Throne erhoben wird, bewog die Rachel sogar, das Stück, und nicht ohne Erfolg, 1842 wieder aufzunehmen. Nicht minder verdient auch noch Richelieu ou la journée des dupes hier Erwähnung, eines der ersten bedeutenderen Beispiele des poetischen Intriguenspiels. Julian Schmidt tadelt, daß die darin dargestellte Genialität allzusehr auf Kosten der Moral in's Licht gestellt werde, erkennt aber die Geschicklichkeit in der Führung der Intrigue an. Das Stück lag von 1804, dem Entstehungsjahr, bis 1828 unter ministeriellem Siegel. Neben verschiedenen andren Dramen, die Lemercier später noch dichtete, erschien 1823 eine Bearbeitung der Rowe'schen Jane Shore von ihm. Sogar im Melodrama versuchte er sich wiederholt.

Lemercier war eine freimüthige Natur. Als Napoleon im Begriff stand, sich zum Alleinherrscher aufzuwerfen, soll er diesem gesagt haben, daß er in dem Bette der Bourbonen, welches er sich zurecht mache, keine zehn Jahre schlafen werde. Auch schickte er nach der Erklärung des Kaiserreichs den Orden der Ehrenlegion zurück. Napoleon erwiederte dies dadurch, daß er dem Erscheinen der Stücke des Dichters, wie ich zum Theil schon berührt habe, die größten Schwierigkeiten in den Weg legen ließ. Doch hörten, wie wir gesehen, auch unter der nächsten Regierung die Chicanen der Censur nicht

gegen ihn auf. Er rächte ſich mit dem Vorſpiele Dame Censure, welches er 1821 ſeinem Luſtſpiele Le corrupteur vorausſchickte. Lemercier ſchrieb auch einen Cours analytique de littérature générale (Par. 1817. 4 Bde.) Nach ſeinem am 7. Juni 1840 erfolgten Tode nahm Victor Hugo ſeine Stelle in der Academie ein, deſſen Aufnahme er ſich jederzeit mit Entſchiedenheit widerſetzt hatte.

Ein ungewöhnliches Aufſehen machte die am 14. Mai 1805 zur Aufführung gelangte Tragödie Les Templiers von Reynouard, welche denſelben Stoff, wie Werner's „Söhne des Thals" behandelt, den Zuſchauer aber in eine völlig andere Welt der Anſchauungen und Empfindungen, wie dieſer, verſetzt.

François Juſte Marie Reynouard*), am 18. September 1761 zu Brignolles in der Provence geboren, gehört zu den bedeutendſten Forſchern auf dem Gebiete der franzöſiſchen Sprache und Poeſie, beſonders auf dem ſeines engeren Vaterlandes. Als dramatiſcher Dichter erhob er ſich zwar zu keiner höheren Bedeutung, obſchon er zu ſeiner Zeit auch als ſolcher gefeiert wurde und der Erfolg ſeiner Templiers ihm die Aufnahme in die Academie eintrug. Reynouard ſchloß ſich darin den Dichtern der Regelmäßigkeit an und hatte ſich die Sprache Corneille's mit ihren epigramatiſchen Schlagworten und zugeſpitzten Antitheſen zum Vorbild genommen. Napoleon, der gegen das Stück manches einzuwenden hatte, gab ihm bei ſpäterer Gelegenheit, bei ſeiner von der Cenſur verbotenen Tragödie Les états de Blois, einige Rathſchläge, die Reynouard auch befolgte. In dieſer Geſtalt kam ſie 1810 zu St. Cloud zur Aufführung. Sie gefiel anfänglich nicht, gewann ſich jedoch ſpäter noch Anerkennung. In der Ausgabe von 1814 ſpricht ſich Reynouard ſchon für die Nothwendigkeit einer freieren Bewegung des franzöſiſchen Dramas aus. Er fordert darin ſeine Landsleute auf, die Literatur der anderen Nationen mehr zu ſtudiren. Auch erkannte er von allen Einheiten nur die des Grundgedankens an. Es iſt kaum zu bezweifeln, daß dieſe Winke auf die Entwicklung des ſpäteren romantiſchen Dramas nicht ganz ohne Einfluß geblieben ſind. Um ſo ſchärfer glaubte ſich Reynouard aber gerade gegen die Neuerungen ausſprechen zu ſollen, welche letzteres mit ſich brachte, zumal, wie er ſagt, von allen Einheiten die ſittliche

*) Julian Schmidt, a. a. O. I. 128.

von den Romantikern am meiſten verletzt werde. Reynouard hinterließ bei ſeinem, am 27. October 1836 zu Paſſy erfolgten Tode noch verſchiedene andere dramatiſche Arbeiten.

Von den übrigen tragiſchen Dichtern des Zeitraums mögen noch Collot d'Herbois (1750—96), Jean Laya (1761), deſſen Ami des loix ſchon erwähnt wurde, mit ſeinem Falkland ou la conscience, welcher durch das Spiel Talma's Aufſehen erregte und Luce de Lancival mit ſeinem Hector erwähnt werden.

Obſchon die Tragödie, beſonders während des Kaiſerreichs weit höher im Anſehen ſtand, als das Luſtſpiel, ſind hier die Talente doch zahlreicher und fruchtbarer. Auch hier aber fehlt ein wirklich bedeutendes Talent, das einen entſchiedenen Fortſchritt in der Entwicklung der Gattung bezeichnete. Auch das Luſtſpiel gerieth wieder in die alten academiſchen Feſſeln.

Hier iſt zunächſt Jean Stanislaus Andrieux*), geb. am 6. Mai 1759 in Straßburg, zu nennen. Er kam früh nach Paris, widmete ſich hier dem Rechtsfach, betrieb aber nebenbei auch die Schriftſtellerei. Bereits 1781 trat er mit dem Luſtſpiel Anaximandre hervor. Von royaliſtiſcher Geſinnung, nahm er 1793 ſeine Entlaſſung aus dem Staatsdienſt, in dem er ſchon zu höheren Aemtern emporgeſtiegen war, um ſich mit ſeinem Freunde Collin d'Harville in die Muße des Privatlebens zurück zu ziehen, die er ausſchließlich literariſchen Arbeiten weihte. Der Umſchwung der Verhältniſſe rief ihn 1795 aber wieder in den Staatsdienſt zurück. Er wurde zum Richter im Caſſationstribunale und 1798 zum Mitglied der Fünfhundert erwählt. 1802 gab er jedoch zum zweiten Mal ſeine Stellungen auf. „On ne s'appuit que sur ce qui résiste" ſoll er Napoleon geantwortet haben, als dieſer ſich über Mangel an Gefügigkeit bei ihm beſchwerte. Das Amt eines Cenſors, das ihm der Kaiſer dann anbieten ließ, wies er zurück. Wohl aber nahm er die Stelle eines Bibliothekars bei Joſeph Bonaparte, ſowie beim Senate an. 1814 wurde er zum Profeſſor der Literatur am Collège de France ernannt, in welcher Stellung er bis zu ſeinem, am 10. Mai 1833 erfolgenden Tode verblieb. Er war ein beredter Vertheidiger des Claſſicismus und einer geſunden Moral,

*) Chénier, Tableau de la littérature française depuis 1789—1808. — Taillandier, Notices sur Andrieux. Paris 1850. — Julian Schmidt, a. a. O. I. 142. — Oeuvres de Andrieux. Paris 1818—33. 4 Bde.

ein entſchiedener Gegner der romantiſchen Schule. 1829 ward er auf Lebenszeit zum Secretär der Academie erwählt, der er ſchon länger angehörte. Von ſeinen vielen dramatiſchen Arbeiten, die zum Theil wie Le souper d'Anteuil; Helvétius; Le trésor; La comédienne und Le manteau viel Glück machten, werden Les étourdis, Luſtſpiel in 3 Akten, ganz allgemein für das Beſte erklärt. Die Idee iſt einfach genug. Der Etourdi iſt ein junger Mann, welcher ſich todt ſtellt, damit ſein Onkel die Schulden für ihn bezahle. Der Dichter hat aber verſtanden, ſeinem Gegenſtande eine Fülle des amuſanteſten Details abzugewinnen, worin überhaupt ſeine Stärke beſteht. Feinheit des Geiſtes iſt ſeine Haupteigenſchaft. Tieferes Gefühl und Leidenſchaft ſind ihm fremd. Seine Stücke ſind ſämmtlich in Verſen geſchrieben, auf die er viel Sorgfalt verwendete. Als Dramatiker aber war er kaum mehr als ein mittelmäßiges Talent.

Letzteres gilt auch von Alexandre Duval*), geb. 1767. Nachdem er den amerikaniſchen Freiheitskrieg mitgemacht hatte, wendete auch er dem Theater ſich zu. Zunächſt, 1791, wurde er Schauſpieler, ein Beruf, den er aus Geſundheitsrückſichten bald wieder aufgab; ſpäter auch Bühnendichter. Von den 49 Stücken ſeiner in 9 Bänden erſchienenen Komödien, die faſt alle in Verſen geſchrieben ſind, haben ſich nur ein paar kleine Nachſpiele auf der Bühne erhalten. Er gerieth ſchon bei Lebzeiten in Vergeſſenheit, was ihn zu heftigen Klagen über Undankbarkeit hinriß. Den erſten Erfolg hatte er mit ſeinem Edouard en Ecosse erzielt, größeren noch mit Le tyran domestique (1805) und La fille d'honneur (1818), in welcher Melle Mars excellirte. Zu ſeinen beſten Arbeiten gehören Le chevalier d'industrie, La femme misanthrope und La jeunesse de Henri V. 1808 ernannte ihn Napoleon zum Director des Theaters Louvois, dann zu dem des Odéon. Die Leichtigkeit ſeines Talents war zum Theil mit die Urſache des Mangels an Vertiefung. Es fehlte ſeinen Arbeiten zwar nicht an einer gewiſſen Schärfe der Lebensbeobachtung, an Heiterkeit und an Witz, aber an jeder Erhebung. Seine Sprache, durch die metriſche Behandlung gehemmt, iſt faſt immer gewöhnlich. Er war ein Anhänger der academiſchen Richtung, ein Vertheidiger der Moral und ein entſchiedener Gegner der Romantiker, die er aufs heftigſte angriff. Er ſtarb 1842.

*) Royer, a. a. O. V. 178.

Auch Louis Benoît Picard*) (geb. 29. Juli 1769 zu Paris) war von dieſem Geiſte beſeelt. Er bewegte ſich jedoch nicht in derſelben Enge. Ein leichtbewegliches Talent, ſchlug er eine etwas freiere Richtung ein, was ſich ſchon daraus erkennen läßt, daß er ſeine Luſtſpiele nicht durchweg in Verſen ſchrieb. Seine Proſacomödien ſind weitaus die beſſeren. Mit Le badinage dangereux trat er 1789 im Theâtre de Monſieur als Bühnenſchriftſteller auf. Seinen Ruf begründete er 1791 mit Encore les menèchmes. 1797, demſelben Jahre, in dem ſein gerühmteſtes, aber überſchätztes Stück Mediocre et rampant (Schiller's Paraſit) erſchien, verſuchte er ſich auch noch als Schauſpieler. Das geringe Talent, das er hierbei entwickelte, ließ ihn dieſe Carrière jedoch bald wieder aufgeben (1801); ein Entſchluß, der wohl mit ſeiner in dieſem Jahre erfolgenden Ernennung zum Mitgliede der Academie und zum Director des Theatre Louvois noch zuſammenhing, welches ſeit ſeiner Gründung (1793) ſchon ſo viele Wandlungen durchlebt hatte. Auch die Opera buffa, welche drei Mal wöchentlich darin ſpielte, ward ſeiner Direction unterſtellt, bis er 1804 mit der Adminiſtration der Académie de Muſique betraut wurde, die bis 1816 in ſeinen Händen verblieb. Er übernahm nun die Leitung des Odéon dafür, von der er 1821 wieder zurücktrat. In dieſes Jahr fällt auch ſein letztes Stück: Les trois quartiers. Er ſtarb 1828.

Picard hat an 80 Stücke geſchrieben. Eine glückliche Beobachtungsgabe, natürliche Heiterkeit, die Kunſt, das Lächerliche einer Situation zu entwickeln, ſind die Vorzüge, welche dieſen Schriftſteller auszeichnen, aber leider allzuſehr mit Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit verbunden ſind; daher man ihn öfter mit Kotzebue verglichen hat. Folgerichtigkeit und Angemeſſenheit der Charaktere und Handlung ſind bei ihm nur vereinzelt zu finden. Seine Verſe ſind ſchwach und oft holperig, ſeine Sprache iſt meiſt banal und da er mehr Sitten- als Charakterſchilderer war, ſo konnten ſich ſeine Stücke um ſo weniger länger auf der Bühne erhalten. In L'entrée dans le monde (1801) geißelt Picard die Unverſchämtheit der Emporkömmlinge jener Zeit, ihre Gier nach Genuß; in Duhautcours ou le contrat d'union

*) St. Beuve, Causeries du lundi. 9. Bd. — Royer, a. a. O. V. 171. — Julian Schmidt, a. a. O. I. 145. — Seine Oeuvres erſchienen von ihm ſelbſt geſammelt 1812 in 6 Bdn.; 1821 in 8 Bdn.

die Spielwuth an der Börse. Später zog er sich mehr auf die Schilderung des Familienlebens zurück. Unter diesen Stücken zeichnet sich besonders La petite ville (1801) aus, eine Satire auf die Kleinstädterei. Sie ist in Prosa geschrieben. Der Erfolg rief die Provinciaux à Paris (1802) hervor. Les marionettes (1806) behandeln den Gegensatz zweier Menschen, von denen der eine plötzlich zu großem Glücke kommt, der andere aber gleichzeitig ruinirt wird. Dieses Stück trug dem Dichter eine Pension aus der Privatcasse des Kaisers ein; Geoffroy bespricht es sehr günstig. Auch Julian Schmidt zählt es zu den besten Arbeiten des Dichters.

Die derbere, der Posse zuneigende Form des Lustspiels wurde von einem anderen, nicht minder fruchtbaren Dichter, von Charles Antoine Guillaume Pigault de l'Epinoy, gen. Lebrun, geb. 8. April 1753 zu Calais, gepflegt. Eine der abenteuerlichsten Erscheinungen der Zeit, wurde er durch seine Liebeshändel wiederholt ins Gefängniß geführt. Sie brachten ihn auch zur Bühne, auf der er als Schauspieler eine nur mittelmäßige Rolle gespielt. Um so mehr gefiel er als Bühnenschriftsteller. Der Plan seiner Stücke ist meist verständig, die Charakterschilderung lebensvoll, der Ton aber niedrig, der Witz nicht selten plump und frivol. Nur eines seiner vielen Stücke, das einactige Les rivaux d'eux-mêmes (1793) hat sich noch auf der Bühne erhalten. Zu seiner Zeit fanden aber auch Le pessimiste (1789), Mon oncle Thomas (1797), Mr. Botta (1802), L'homme à projets und verschiedene andre seiner Lustspiele viel Beifall. Er starb am 24. Juni 1835.

Der bedeutendste und beliebteste Lustspieldichter des ganzen Zeitraums aber war Charles Guillaume Etienne**), geboren am 6. Januar 1778 zu Chamouilly (Haute Marne.) Er wendete sich 1796, arm wie er war, auf gut Glück nach Paris, fand auch bei einem Kaufmann ein Unterkommen als Buchhalter und widmete sich daneben der Schriftstellerei. 1799 wurde auf dem Théater Favart sein erstes Lustspiel, Le rêve, gegeben, welches, leicht und voll Geist, die Aufmerksamkeit der Kenner erregte. Er bildete nun in weiteren Versuchen seinen Stil und die Form immer sorgfältiger aus, ward immer

*) Seine Oeuvres complètes erschienen 1821—24. Paris 20 Bde.

**) St. Beuve, Causeries du lundi. VI. — Léon Thiesse M. Etienne, essai biographique 1853. — Seine Oeuvres erschienen Paris 1846. 4 Bde.

gewiſſenhafter in der Beobachtung, immer wahrer und lebensvoller in der Schilderung der Charaktere und Sitten. Mit La jeune femme colère (1804) errang er zuerſt einen durchſchlagenden Erfolg, der durch den ſeines Brueys et Palaprat (1807) aber noch weit überboten wurde, welches eine Epiſode aus dem Leben der beiden Dichter behandelt, die an ſich zwar nur unbedeutend iſt, aber durch anſprechendes Detail, glückliche Züge und gute, witzige Verſe ſehr anſprach; wie denn ſein Ruf ſich hauptſächlich auf ſeine Behandlung der Sprache und des Verſes gründet. Palaprat läßt ſich ſtatt ſeines Freundes ins Gefängniß führen, Brueys, der es erfährt, läuft Palaprat zu befreien. Der Herzog von Vendôme, den ſie zu Tiſche geladen, findet Niemanden vor, als einen huissier, den er für einen Schriftſteller hält. Das Mißverſtändniß klärt ſich natürlich auf, der Herzog ſetzt die beiden Freunde in Freiheit, indem er ſich für ſie verbürgt. — 1810 wurde Etienne zum Cenſor ernannt. Das in dieſem Jahre erſchienene Verslustſpiel Les deux gendres, welches nicht nur für ſein beſtes, ſondern auch für das beſte des Kaiſerreichs gilt, trug ihm die Aufnahme in die Academie ein. Es rief aber einen heftigen Streit hervor, da er beſchuldigt wurde, dasſelbe einem älteren Luſtſpiele, Conaxa ou les deux gendres, in vielen Theilen faſt wörtlich nachgebildet zu haben. Etienne läugnete, dieſes Stück überhaupt nur zu kennen. Allein ein anderer Schriftſteller, der ihm ſogar befreundet geweſen war, machte in einer Flugſchrift: „Mes rélévations sur M. Etienne, les deux gendres et Conaxa“ bekannt, daß er das letztgenannte Stück als Manuſkript im Polizeiarchive entdeckt und Etienne mitgetheilt habe. Dies rief gegen letzteren einen Sturm von Angriffen und Pamphleten, ſowie die Aufführung des älteren Stückes hervor; was aber grade wieder zu ſeiner theilweiſen Rechtfertigung diente. Es ergab ſich nämlich hierbei, daß Etienne den ſelbſt erſt einem alten Fabliau entlehnten Stoff dieſes Stücks ganz frei und ſelbſtändig behandelt und dabei bedeutend vertieft, ihm aber ſonſt kaum noch 12 Verſe entlehnt hatte. Schon Piron hatte zu ſeinen Fils ingrats aus dieſem Stoffe geſchöpft, der eine gewiſſe Verwandtſchaft mit der Learſage hat. Bei Piron vertheilt der Vater bei Lebzeiten ſein Vermögen unter drei Söhne, die ihn dann aus ihrem Hauſe verſtoßen; worauf er ſich ſtellt, als ob er ſie nur habe prüfen wollen und den größten Theil ſeines Reichthums noch

immer beſitze. Die Söhne, um ſich das Erbe nicht zu verſcherzen, erheucheln nun Reue und geben dem Vater zum Beweiſe der Aufrichtigkeit derſelben, die ihnen von ihm überlaſſenen Güter zurück. Eine harte Zurechtweiſung bildet den Schluß. Etienne hat ſich etwas enger an die Darſtellung in Conaxa angeſchloſſen, indem er, wie hier, den Vater ſein Vermögen an ſeine Schwiegerſöhne vertheilen läßt, mit dem Beding, ihn abwechſelnd bei ſich wohnen zu laſſen. Auch hier wird er aber mit Undank belohnt. In Conaxa läßt er durch eine mit Steinen gefüllte Kiſte den Glauben entſtehen, daß er noch immer einen beträchtlichen Schatz beſitze, was die Schwiegerſöhne zu ihrer Pflicht zurückführt. Etienne aber läßt den Alten die öffentliche Meinung für ſich aufregen, vor welcher die Schwiegerſöhne erſchrocken zurückweichen, in ſich gehen und ſich beſſern.

Etienne zeichnete ſich auch als Operndichter aus. 1810 machte Cendrillon, 1814 Joconde viel Glück. Eine Bearbeitung des deutſchen ſentimentalen Familienſtücks „Nur ſechs Schüſſeln" erſchien 1813 von ihm unter dem Titel l'Intrigante, machte aber nur durch das Polizeiverbot einiges Aufſehen.

Als Anhänger Napoleon's wurde Etienne nach des letzteren Sturze mißliebig, was ſogar ſeine Ausſchließung aus der Academie zur Folge hatte. Er ſchloß ſich als Redacteur des Conſtitutionel der Oppoſition an. 1822 und 1827 wurde er zum Deputirten erwählt. 1829 trat er auf's Neue in die Academie ein, wobei er eine Rede gegen den Romanticismus hielt. Außer ſeinen ziemlich zahlreichen dramatiſchen Werken, gab er 1802 auch eine Geſchichte des Theaters der Revolution heraus. Er ſtarb 1845.

Unter den vielen nebenherlaufenden Dichtern zeichneten ſich einige beſonders in den kleineren Formen aus, welche durch die Concurrenz der vielen neu entſtandenen Theater und den Umſtand in Aufnahme gekommen waren, daß die auf den Ausgleich des Unterſchieds der Stände hinwirkende Revolution der Entwicklung des Charakterluſtſpiels nicht eben günſtig war. Beſonders wurden die kleinen einaktigen Schwänke und Situationsſtücke, die Vor- und Nachſpiele, ſowie auch das Vaudeville gepflegt. In jenen thaten ſich neben Andrieux, Picard und Pigault Lebrun, Melle Bawr und Georges Duval hervor, während im Vaudeville und in der komiſchen Oper zugleich noch Benoît, Hoffmann, Barré, Piis,

Radet, Dupaty, Desfontaines, Dieulafoy, Désaugiers, neben vielen anderen Erfolge hatten.

Pierre Yves Barré (1749 1832), urſprünglich Advokat wendete ſich ſchon früh dem Theater zu und gründete 1792 mit Pierre Antonio Piis das Theater du Vaudeville. Piis zog ſich jedoch bald von der Direction zurück, welche nun Barré bis 1815 fortführte, ſie dann aber an Désaugiers überließ. Barré, Desfontaines, Radet und Piis arbeiteten ihre Stücke öfter zuſammen, die übrigens auch auf verſchiedenen anderen Theatern, beſonders dem Theater Audinot und dem italieniſchen Theater, geſpielt wurden.*) Am meiſten gefiel Arléquin afficheur (der 800 Wiederholungen erlebte), Colombine, Le mariage de Scarron, René le sage und die mit Piis geſchriebenen Stücke: Aristote amoureux, Les mariages in extremis, Le savetier et le financier.**) Barré entwarf gewöhnlich nur das Scenarium und überließ die Ausführung ſeinen Mitarbeitern.

Charles Mercier Dupaty (1775 – 1851) begann ſeine Laufbahn als Matroſe, was nicht verhinderte, daß er ſich bis zum Mitglied der Academie emporgearbeitet hat. Er ſchrieb ſeit 1798 für die kleinen Theater Harlekinaden (Arléquin journaliste; Arléquin sentinelle etc.) Die Eleganz und die Leichtigkeit ſeines Vortrags verwieſen ihn auf das Vaudeville und die komiſche Oper, in denen er ſich durch Natürlichkeit, Friſche und Grazie auszeichnete. Er gehörte ſpäter auch zu den Mitarbeitern Scribe's. Am bekannteſten iſt er durch die Muſik Boieldieu's zu ſeiner Oper Les voitures versées geworden. Für ſein beſtes Vaudeville wurde La leçon botanique gehalten.

Marc Antoine Désaugiers (1772—1827) errang als Chanſonnier großen Ruf. Seit 1797 arbeitete er aber auch für das Theater des Vaudeville und das Theater des Variétés, deſſen Direction er 1815 übernahm und das in der Geſchichte des Vaudeville und der Operette eine große Rolle ſpielte. Damals erfreute es ſich durch Brunet und Melle Montaſier großen Zulaufs. Von Désaugiers' zahlreichen Stücken hat ſich jedoch kein einziges lebendig erhalten. Wie ſo viele andere ihrer Art vergingen ſie ebenſo raſch, als ſie entſtanden. Die Welle des Tages warf ſie empor und verſchlang ſie auch wieder.

*) Brazier, Histoire des petits Théâtres du Paris.

**) 1781 erſchien Théâtre de Barré. Paris. 2 vol.; 1784 Théâtre de Piis et Barré, Paris. 2 vol.

Wer weiß heute wohl noch von einem Stücke etwas, das wie die Comédie Folie: Le désespoir de Jocrisse von Darvigny 1792 ganz Paris in Bewegung ſetzte und eine ganz Literatur von Jocriſſe-Spielen: Jocrisse congédié; Jocrisse jaloux; Jocrisse suicidé; Jocrisse aux enfers etc. ins Leben rief, oder von Cadet Roussel professeur, welcher 1798 einen ähnlichen Erfolg erzielte?

Eine andere dramatiſche Form, welche damals in Aufnahme kam und wie das Vaudeville eine Verbindung mit der Muſik einging, war das Melodrama. Dieſe Verbindung war aber hier eine andere. Im Vaudeville unterbrach die Muſik die Rede und löſte dieſe durch den Geſang vaudevilleartiger Liederchen ab, die von einem leichten und meiſt auch heiteren Charakter waren. Im Melodrama wurde die Muſik zwar auch zu Hilfe gerufen, aber um die Wirkungen der Empfindung, Leidenſchaft, Situation und Stimmung noch zu verſtärken, die dann faſt immer von einem ernſten, ja düſteren, grauenhaft unheimlichen Charakter waren. Hier begleitete ſie alſo nur die Rede oder das ſtumme Spiel oder füllte auch wohl die Pauſen in beiden aus. Das Melodrama war unter dem Einfluß der Revolution aus dem Beſtreben hervorgegangen, eine volksthümliche Tragödie zu ſchaffen. Erſt 1800 aber gelang es Guilbert de Pixérécourt ihm durch ſeine Coelina ou l'enfant du mystère eine epochemachende Stellung zu geben. Dieſes Stück wurde im Theater de l'Ambigu comique 387 Mal hintereinander geſpielt.

Pixérécourt, 1773 zu Nancy geboren, 1844 geſtorben, war in der Revolution aus Frankreich geflohen, kehrte aber heimlich unter fremdem Namen zurück und ging nach Paris, wo er ſich nun der dramatiſchen Schriftſtellerei widmete, anfänglich ohne Erfolg. Gleich ſein erſtes Stück, La forêt de Sicile (1798) war melodramatiſchen Charakters. Noch in demſelben Jahre errang er aber mit Victor ou l'enfant de la forêt einen Erfolg. Von hier an bis 1834 hat er eine Menge Stücke dieſer Art geſchrieben, von denen er auch eine Auswahl, Théâtre choisi, Nancy 1841—42, herausgab, zu welcher Charles Nodier die Einleitung ſchrieb. Pixérécourt zeigte ſofort die im äſthetiſchen Sinne bedenklichen Eigenſchaften, welche das Melodrama überhaupt ſo ſehr in Verruf gebracht haben: das Streben nach gewaltſamen, rohen, zum Theil mit den brutalſten Mitteln erzielten Effecten auf Koſten der Schönheit, Wahrheit, ſelbſt Wahrſcheinlichkeit. Um

das Gemüth zu erregen, zu quälen, zu foltern hielt man jedes Mittel für erlaubt, keinen Gegensatz stark genug, keine Farbe zu schreiend und brennend. In Bezug auf moralische Absicht erschien es dagegen in seinen Anfängen rein. Es galt ihm jetzt noch, die Tugend auf Unkosten des Lasters zu feiern und nicht, wie später so oft, letzteres zu entschuldigen, zu beschönigen, zu glorificiren. Das Melodrama hatte, wie Royer sagt, damals drei feststehende Typen: die verfolgte Unschuld, den ausgemachten Schurken und den meist gutmüthigen Einfaltspinsel. Es war ursprünglich in drei Akte getheilt, hielt aber nicht hieran fest, sondern zerfiel in eine bald mehr oder minder große Zahl von Tableaux, in welchen die Hauptsituationen einer wechselvollen, meist romanhaften Begebenheit zur Darstellung kamen. Auch hierbei sah man auf möglichst starke wirkungsvolle Contraste. Die Rolle, welche die Musik dabei spielte, ist von Jules Janin folgendermaßen charakterisirt worden: „Die Musik hatte alle diese Beängstigungen zu begleiten und so gut sie konnte den Seelenzustand der gerade gegenwärtigen Personen zu vertreten. Erschien der Tyrann, so schrie die Trompete in kläglicher Weise auf. Verließ die verfolgte Unschuld die Bühne, so wurde sie von den Seufzern und den süßesten Accorden der Flöten begleitet. Diese Musik, welche dem Melodrama anfänglich wie eine Fessel angefügt worden war, wurde auf diese Art bald seine ergiebigste Hilfsquelle. Man bemerkte, daß sie die Uebergänge, die Logik der Rede ganz überflüssig erscheinen lasse."

Das Melodrama entwickelte sich auf verschiedenen Theatern, zunächst auf dem des Ambigu comique, dann auf denen der Gaité und der Porte St. Martin. Pixérécourt schrieb für sie alle. Im Theater de l'Ambigu hatte er große Erfolge mit Le pélerin blanc ou les orphelins du hameau und mit L'homme à trois visages, einer Bearbeitung von Zschokke's Abällino, die 378 Vorstellungen erlebte. In der Gaité, deren Director er von 1832–35 war, feierte er mit Les Ruines de Babylon, in der Porte St. Martin mit La forteresse de Danube und mit Robin Crusoé große Triumphe.

In diese theilte sich schon früh Louis Charles Caigniez (1762–1842) mit ihm. Später schloß sich ihnen auch Victor Ducange mit seinen Schauerdramen noch an, von denen Trente ans ou la vie d'un joueur durch das Spiel Fréderic Lemaitre's

eine ganz ungeheuere Anziehungskraft ausübte, sowie Baudoin Daubigny mit seinen Deux Sergents.

Eine dritte der damals beliebt werdenden dramatischen Formen ist die Féerie. Sie hatte schon früher Aufnahme in der Oper gefunden. Auch blieb die Musik dem dramatischen Feenmärchen immer verbunden. Bernot mit seinem Siège du clocher, Martainville mit seinem Pied de Mouton machten zu Anfange dieses Jahrhunderts in diesem Genre Epoche. Außer den drei obengenannten Theatern bemächtigten sich auch der Cirque olympique, das Gymnase, das Châtelet dieser Form.

XI.

Entwicklung der Bühne und der Schauspielkunst im 18. und 19. Jahrhundert.

Organisation des Theaters. — Verhältniß der Autoren zum Theater. — Kampf der Autoren und Schauspieler. — Entstehung neuer Theater; die Theaterfreiheit. — Aufhebung der letzteren unter Napoleon I. — Beschränkte Zahl der Theater. — Vortragsweise der Schauspiele. — Der Kampf des Conventionalismus mit der Natürlichkeitsrichtung. — Baron, Beaubourg, Quinault, Dufresne, Adrienne Lecouvreur, Melle Gausin, Melle Dusmenil; Granvel, Lekain; Melle Clairon, Molé, Préville, Melle Contat, Talma, Melle Mars, Melle Duchesnois, Melle Georges.

Zur Zeit von Ludwigs XIV. Tode gab es in Paris nur ein einziges Theater für die Tragödie und das Lustspiel: Le théâtre de la comédie française. Von den Kämpfen, welches dieses in Verein mit der Académie de Musique gegen die Theater de la Foire damals führte, hat schon berichtet werden können. Wir sahen daraus die komische Oper siegreich hervorgehen. Doch entstand damals auch ein neues italienisches Theater (1716), auf welchem jedoch meist, wenn schon theilweise von Italienern, französisch gesprochen wurde.

Die Gesellschaft der Comédie française, deren Mitglieder (Sociétaires) Ludwig XIV. auf die Zahl von 27 beschränkt hatte, und welche

bis 1770 in dem seit 1688 bezogenen Theater in der Rue des fossés St. Germain des Près verblieb, hatte schon immer eine Verfassung gehabt, welche jedoch manche Wandlungen durchlief. Einen der wichtigsten Theile derselben bildeten die Bestimmungen, die das Verhältniß der Gesellschaft zu den Autoren regelte. Es bot für den Fall, daß man dem Autor sein Stück ein für allemal abkaufte, zwar keine Schwierigkeit dar. Dies war aber längst nicht mehr die Regel, es war vielmehr zur Ausnahme geworden. Gewöhnlich wurde, wie wir schon fanden, der Dichter, unter bestimmten Modalitäten auf einen Antheil an der täglichen Einnahme bei den Aufführungen seines Stückes verwiesen. Er war hierdurch ganz von der Ehrlichkeit der Schauspieler bei der Rechnungsablegung abhängig. Man führt diesen Modus der Autorenrechte bis auf das Jahr 1653 zurück.*) Einzelne darauf bezügliche Bestimmungen haben sich noch aus den Jahren 1682 und 85 erhalten; ein vollständiges Statut liegt darüber aber erst aus dem Jahre 1726 vor, welches indeß auf den Ausgang des 17. Jahrhunderts zurückweist. Da es einen Einblick in die Organisation des damaligen Theaters gestattet, so glaube ich die wichtigsten Bestimmungen desselben in abgekürzter Form hier mittheilen zu sollen.

I. Das Stück wird der Gesellschaft vom Autor vorgelesen, worauf sich dieser zurückzieht. Die Gesellschaft verhandelt darüber, nimmt das Stück an oder verwirft es, nach Stimmenmehrheit oder nach Ballotage.

II. Sobald das Stück angenommen worden, vertheilt der Autor die Rollen. Kein Schauspieler darf die Annahme verweigern.

IV. Die neuen Stücke von Schauspieler-Autoren werden nur während der Sommermonate zur Aufführung gebracht. Die Stücke der außerhalb der Gesellschaft stehenden Dichter genießen des Vorzugs im Winter zur Darstellung zu kommen.

V. Ein neues Stück wird abwechselnd mit einem älteren Stücke oder einem anderen neuen Stücke bis zu seiner Absetzung gespielt.

VI. Im Winter wird ein neues Stück so lange wiederholt bis die Einnahme zwei Mal hintereinander unter 550 Livres geblieben ist. In diesem Falle, der chûte dans les règles, wird es abgesetzt, es gelangt in den Vollbesitz der Gesellschaft, der Autor verliert sein Recht auf die Einnahme.

VIII. Im Sommer findet dasselbe bei einer zwei Mal unter 350 Livres gebliebenen Einnahme statt.

---

*) Siehe hierüber: Bonassie, Les auteurs dramatiques et la comédie française à Paris. Paris 1874.

XI. Die Autoren erhalten bei fünfactigen Stücken $^1/_9$ der Einnahme, abbezüglich der Tageskoſten.

XII. Die Autoren der Stücke von 1—3 Acten erhalten unter derſelben Bedingung $^1/_{18}$ der Einnahme.

Die erſte bedeutendere Modification erhielten dieſe Beſtimmungen durch das Reglement v. J. 1757. Obſchon die Veränderungen nur den Modus betrafen, waren ſie tiefgehend genug. Dies läßt ſich an zwei der wichtigſten Artikel erkennen. Die Höhe der Minimalſumme, welche den Autor vor der Chûte dans les règles bewahrte, wurde jetzt auf 1200 und 800 Livres erhöht. Dies erklärt ſich nur theilweiſe aus den geſtiegenen Theaterpreiſen und Einnahmen, die Dichter wurden dadurch offenbar in ihren früheren Rechten geſchmälert. Schon 1766 forderte aber ein Schauſpieler in einem noch erhalten gebliebenen Memoire ſogar die Erhöhung auf 1600 und 1000 Livres. Derſelbe erweiſt ſich im Uebrigen jedoch als ein rechtlich und billig denkender Mann, da er gleichzeitig nach einer andren Seite für die Rechte der Autoren eintrat. „Es iſt nöthig — heißt es bei ihm — daß die Autorenrechte ſchärfer präciſirt werden und man mit Gewiſſenhaftigkeit den Betrag des Abonnements der kleinen Logen in Anrechnung und die Tages- und außergewöhnlichen Koſten nach ihrer wahren Höhe in Abzug bringt.“ Dies gewährt einen Einblick in die Uebervortheilungen, denen die Autoren damals ausgeſetzt waren.

Schon im Jahre 1786 trat daher die Unzufriedenheit der letzteren offner in zwei Flugſchriften: Causes de la décadence du goût sur les théâtres und: Causes de la décadence du théâtre français et moyens de le faire refleurir, augmentées d'un plan pour l'établissement d'un second théâtre, hervor. Ihnen folgten die Angriffe Mercier's, Paliſſot's, Francois de Neufchâteau's u. A. 1770 trat endlich eine Anzahl dramatiſcher Schriftſteller unter dem Vortritte La Harpe's und Sedaine's zuſammen, um ihren Klagen gegen die Schauſpieler Nachdruck zu geben, die hauptſächlich gegen die Inſolenz der Schauſpieler in dem Verhältniß zu den Autoren, ſowie gegen die Willkürlichkeit, mit welcher ſie die Aufführungen der Stücke anſetzten und die Einnahmen und Tagesausgaben in Anrechnung brachten, gerichtet waren. Beaumarchais fand demnach bei ſeinem Auftreten gegen die Schauſpieler einen allgemeinen Kampf der Autoren mit

ihnen schon vor, daher es wahrscheinlich ist, daß dieser ihm überhaupt erst den Anstoß zu seinem Vorgehen gab, und seine Ansprüche an sie für den Barbier von Sevilla nur den Vorwand dazu dargeboten haben. Es mochte ihn reizen, sich an dem Kampf zu betheiligen, ja sich an dessen Spitze zu schwingen, und hierdurch neue Popularität zu erwerben. Erst im Jahre 1781 gelang es jedoch, eine Art Vereinbarung herzustellen, durch welche die Minimaleinnahme, die den Autor hinfort vor der chûte dans les règles sicherte, auf 2300 Livres und 1800 Livres festgestellt wurde und nach welcher der Autor bis dahin für ein fünfactiges Stück $^1/_7$, für ein dreiactiges $^1/_9$, für ein zwei- oder einactiges $^1/_{11}$ der Einnahme zu beanspruchen hatte. Diese Bestimmungen, ohnedies nicht sehr günstig für die Autoren, schützten sie jedenfalls nicht gegen den Mißbrauch der den Schauspielern eingeräumten discretionären Gewalt. Der Friede war daher nur ein Waffenstillstand. Mit der ausbrechenden revolutionären Bewegung wurde der Kampf wieder aufgenommen. Schon vorher waren, und gewiß mit unter Einfluß dieser Verhältnisse das Theater der Porte St. Martin (1781) und das des Italiens (1783), welches sich 1792 in die Opéra comique verwandelte, entstanden. 1786 nahm das alte Marionettentheater Audinot den Namen de l'Ambigu an. Es spielte anfangs nur Pantomimen. 1789 entstand das Theater des Grafen Beaujolais, später das Theater du palais royal genannt, und das der Mad. Montansier, späteres Theater des Variétés. 1790 folgte die Gründung des zweiten Theater français de la Rue Richelieu und nachdem im Jahr 1791 die Theaterfreiheit proclamirt worden war, schossen die Theater förmlich aus der Erde hervor, so daß ihre Zahl bis auf sechzig angewachsen sein soll. Von ihnen seien hier nur le théâtre Molière, spätere opéra comique, le nouveau théâtre du Marais (1791), le théâtre du Vaudeville (1792) hervorgehoben. In diesem Jahre wurde das alte 1764 gegründete Marionetten- und Ballettheater des grands danseurs du Roi in das Theater de la Gaité verwandelt.

Die Revolution hatte 1791 eine Spaltung unter den Mitglieder des Theater français hervorgerufen. Der kleinere Theil desselben ging in Folge davon mit Talma an das Theater des Variétés amusantes, das nun den Namen des Theater de la République erhielt. Die übrigen Schauspieler des alten Theater français blieben in ihrem

Gebäude, bis sie 1793 in der Nacht des 3. September sämmtlich aufgehoben und erst nach dem 9. Thermidor wieder freigelassen wurden. Sie vereinigten sich dann mit ihren alten Kameraden im Theater de la République. Nach mehreren Differenzen, die zwischen ihnen ausbrachen, und wiederholten Umsiedelungen erhielten sie 1803 durch Napoleon I. eine neue Verfassung, die jedoch erst im Jahre 1812 ihre definitive Gestalt gewann, und 1808 das neuerbaute Theater in der Rue Richelieu, welches ihm noch heute gehört. Nur unter Napoleon III. erlitt diese neue Organisation einige nicht unwesentliche Modificationen. Das Theater français hatte unter Ludwig XV., der im Jahre 1758 auch ihre Schulden (276,000 Livres) bezahlte, bereits eine viel höhere Subvention (24,000 Liv. jährlich) als früher erhalten. Diese wurde aber 1803 noch auf 100,000 Francs erhöht.*)

Durch Decret vom 20. Juli 1807 wurde die Theaterfreiheit wieder aufgehoben, und die Zahl der damals noch in Paris bestehenden 27 Theater vorläufig auf 8 beschränkt: Die Oper, das Theater Français, das Theater Feydeau (Opéra comique), das Odéon, das Vaudeville, die Variété's, das Ambigu und die Gaité. 1808 erhielten aber auch die Porte St. Martin und 1811 der Cirque olympique die Erlaubniß, ihre Vorstellungen wieder aufnehmen zu dürfen.

Die Vortragsweise der Tragödie war noch immer in einem bestimmten Gegensatze zu der des Lustspiels geblieben, welche letztere sich durch die Natürlichkeitsrichtung, welche das Lustspiel seit Molière einschlug, nur noch verschärft hatte. Daß dieses sich jetzt überwiegend der Prosa bediente, trug auch dazu bei, diesen Gegensatz noch entschiedener hervortreten zu lassen. Andererseits wirkte dieser veränderte Geist des Lustspiels und des in Folge davon entstandenen bürgerlichen Dramas auch wieder zu Gunsten der Naturwahrheit auf die Vortragsweise der Tragödie ein. Diese Einwirkung mußte noch durch die Vereinigung des Molière'schen Theaters mit den beiden anderen Theatern gefördert werden. Baron war der hauptsächlichste Repräsentant dieses Einflusses, der sich mit seinem Rücktritt von der Bühne daher wieder abschwächen mußte. Von ihm sagte Marmontel: „Man findet an ihm keinen Ton, keine Geste, keine Bewegung, die nicht die

*) Siehe: Régnier, Histoire du théatre français. — Febvre et Johnson, Album de la comédie française. Paris 1879.

der Natur wäre. Er ſchien zuweilen faſt allzuvertraulich zu werden, und doch war er jederzeit wahr. Er meinte, daß ein König in ſeinem Kabinet den Theaterhelden nicht ſpielen dürfe.“ Baron trat 1691 zum erſten Mal vom Theater zurück und erſt 1720 wieder als Cinna auf, doch wie man behauptet in der alten Friſche und Kraft, mit denen er noch neun Jahre fortwirkte.

Pierre Tronchon de Beaubourg, der ihn zunächſt erſetzte, fiel in den hochtrabenden Ton der älteren Darſtellungsweiſe zurück, was auch von Marie Anne de Chateauneuf, gen. Duclos gilt, die 1696 zur Comédie Française kam, um hier allmählich das Rollenfach der Champsmelé zu übernehmen, in dem ſie dann bis 1733 thätig blieb. Dagegen nahm Quinault-Dufresne (1693—1767), welcher 1713 am Theater Français debutirte, hier ſpäter Beaubourg erſetzte und bis 1741 an ihm wirkte, die von Baron angebahnte Richtung wieder auf. Eine anziehende Perſönlichkeit, eine ſympathiſche Stimme und die überzeugende Wahrheit ſeines Spiels machten ihn zum gefeierten Helden der Bühne. Er ſchuf den Oedipe (1718), den Don Pedre in Ignès de Castro (1724), den Orosmane in Zaïre (1732), den Glorieux des Destouches (1732), den Zamore in Alzire (1736) und fand in Adrienne Lecouvreur (1692—1730) eine Geiſtesverwandte. Letztere debütirte 1717 als Monime. Gleich ausgezeichnet in dem redneriſchen, wie in dem mimiſchen Theil, verband ſie Naturwahrheit mit ſtilvoller Schönheit. Obſchon ſie keinen zu großen Umfang der Stimme hatte, verfügte ſie doch über einen ganz außerordentlichen Reichthum von Tönen. Keineswegs groß, war ihr Ausdruck und Spiel, wo es deſſen bedurfte, doch voll Hoheit und Macht. Sie ſchien dann auf der Bühne zu wachſen, ſo daß diejenigen, die ſie bisher nur im Privatleben geſehen, ſie hier nicht wiedererkannten. Sie war berühmt als Elèctre, Bérénice, Hermione, Phèdre, Cornélie, Pauline, Athalie, als Iſabelle in der Mère coquette, als Gräfin in l'Inconnue; als Marquiſe in La surprise de l'amour und ſo vielen andren Rollen. Sie ſtarb nicht, wie es das Scribe'ſche Drama darſtellt, an Gift, ſondern an einer Blutung. Neben ihr gehörte beſonders Melle Desmareſt der Natürlichkeitsrichtung an. Ihre Stärke lag aber im Luſtſpiel, beſonders in den Rollen der Soubretten und Bäuerinnen. Sie war eine Nichte der Champsmelé und die Tante der Marie Anne Botel Dangeville (1714—96), welche 1730 die

Bühne betrat. Auch sie war ausgezeichnet in Soubretten- sowie in Charakterrollen, vorzüglich in denen der Koketten. Sie hatte am Theater, welches sie 1763 wegen der Intriguen von Melle Clairon verließ, den Beinamen la force du naturel erhalten.

Adrienne Lecouvreur hatte die Melles Gausin und Dumesnil zu Nachfolgern. Jeanne Cathérine Gaussein, gen. Gausin (1711 bis 1767) war die Tochter von einem Bedienten Baron's, aber von der Natur mit allen Gaben versehen, um in ihrem Berufe zu glänzen. Sie debutirte 1731 am Theater français, wo sie bis 1763 verblieb. Ihr Ruf war mit der Zaire (1732) begründet. Ihr eigentliches Fach war das Sanfte, Elegische, Rührende. Sie besaß, wie man sagte, die Gabe der Thränen. Andromaque, Junie, Inès, Alzire, Iphigénie gehörten zu ihren Hauptrollen. Auch ihre Agnès in der Ecole des Femmes, die Constance in dem Prejugé à la mode wurden unter vielen anderen gerühmt. Melle Clairon*) hat ihr das Charakteristische abgesprochen, Melle Dusmenil ist aber diesem Urtheil entgegen getreten. Bedeutender noch durch ihre natürliche Begabung war diese letztere selbst. Marie Françoise Marchand-Dusmenil*) (1711—1803) stammte aus guter Familie. Ihr Talent aber zog sie zur Bühne. Nachdem sie längere Zeit auf Provinzialtheatern gespielt, kam sie auch nach Paris und begründete hier (1737) durch die Clytemnestre ihren Ruf. Die großen gewaltigen Leidenschaften bildeten das ihr eigenste Gebiet. Sie suchte hauptsächlich dadurch zu wirken, daß sie ihre Kraft für die großen, bedeutenden Momente und Scenen aufsparte, in denen sie sich dann ganz dem Dämon ihres Genies überließ. Athalie, Medée, Cleopâtre, Sémiramis, Merope gehörten zu ihren vorzüglichsten Leistungen. Man hat ihr öfter Ungleichheit des Spiels vorgeworfen. Das Urtheil Garrick's über sie aber lautete: „Das ist keine Schauspielerin mehr, es ist Agrippine, Sémiramis, Athalie selbst, die man sieht." Sie zog sich 1776 vom Theater zurück, starb aber erst 1803, leider in großem Elend.

Die Dangeville, Gausin und Dusmenil ragten noch tief in die sogenannte Glanzperiode des Theater français herein, welche die Jahre 1740—80 umfaßt und außer von ihnen, von der Clairon

*) In ihren Mémoires, Edition Andrieux, Paris 1823.

**) Mémoires de Melle Dusmenil, Paris 1803.

und Contat, sowie von Lekain, Grandval, Bellecour, Préville, Molé, Brizard, Dugazon verherrlicht wurde.

Charles François Racot Grandval (1710—84) war der Sohn eines Organisten. Er trat an die Stelle Quinault-Dufresne's und excellirte in den Rollen des Misanthrope, Glorieux, Homme du jour, Manlius, Sertorius, Nicomède u. s. w., 1752 mußte er aber die größeren tragischen Rollen an Lekain abtreten. Ueberhaupt war er im Lustspiel bedeutender. Man hebt hier besonders die Eleganz, Feinheit und Grazie seines Spieles hervor. Berühmt war er in dem Fach der petits-maîtres. Auch schrieb er verschiedene kleine Stücke für die Bühne, von der er als Schauspieler 1768 zurücktrat.

Henri Louis Cain, gen. Lekain,*) geb. 1728 zu Paris, gest. 1778, ist uns bereits aus dem Leben Voltaire's bekannt. Er trat 1752 zum Theater français, nachdem man sich länger wegen des Abstoßenden seiner äußeren Erscheinung und seiner dumpfen Stimme gegen die Aufnahme desselben gesträubt. Er wußte aber selbst die Natur zu besiegen und seine gemeinen Gesichtszüge durch den Ausdruck der Energie und Gewalt seines Geistes, hier zu veredeln, dort furchtbar zu machen. Er gab immer die volle Illusion der Rolle und der Situation, welche er darstellte, und vereinigte sich den Bestrebungen der Clairon, auf die er sonst nicht ohne Eifersucht war, das historische Costüm in die Tragödie einzuführen, was aber erst Talma völlig gelang. Als seine vorzüglichsten Rollen werden genannt: Orosmane, Tancrède, Mahomet, Zamore, Nicomède, Rhadamiste, Néron, Manlius, Oedipe. Melle Clairon, die ihn den größten Schauspieler nennt, klagt, daß er oft zu gedehnt und declamatorisch gesprochen habe.

In einem dramaturgischen Werke vom Jahre 1747, Le comédien von Rémond de St. Albin, wird gegen die Unsitte der damaligen Schauspieler geeifert, die Stimme zu sehr zu forciren. Drei Arten der Monotonie seien es gewesen, welche die Wahrheit der Recitation damals beeinträchtigt hätten. Das Festhalten derselben Modulation, der gleichmäßige Tonfall am Schlusse des Verses und die zu

*) Mémoires de Le Kain avec des réflexions de Talma. Paris 1825 und 1874. — Siehe auch Samson, Le Kain, Talma, Melle Rachel in der Revue des cours litter. T. III.

häufigen Wiederholungen derſelben Inflexionen. Andrieux*) behauptet daß auch Lekain und die Clairon anfangs den Fehler des Forcirens der Stimme gehabt, denſelben jedoch ſpäter überwunden hätten.

Claire Joſephe Hippolyte Legris de Latude, gen. Clairon, 1723 geboren, 1801 geſtorben, von dunkler Herkunft, wendete ſich nach einer im Elend verlebten Kindheit, ſchon mit 13 Jahren der Bühne zu. Nachdem ſie längere Zeit als Sängerin und Soubrette die Provinz durchzogen, debütirte ſie 1743 als Phèdre im Theater français. Wie groß ihre natürlichen Anlagen immer waren, ſo hatte ſie doch ihre Erfolge weit mehr noch dem Studium und der Kunſt zu verdanken. Sie erreichte weder die ſchöne Natürlichkeit der Lecouvreur, noch die einzelnen genialen Momente der Dumesnil, aber ihr Spiel war durchdachter, abgetönter, harmoniſcher, nur daß es nicht ganz frei von Gemeſſenheit und Berechnung war. Sie verließ wegen einer erlittenen Kränkung noch in der vollen Kraft des Talentes die Bühne (1762). Larive und Melle Raucourt waren ihre vorzüglichſten Schüler.

Jean Claude Gille, gen. Colſon de Bellecour (1725—78), anfänglich Maler, widmete ſich ſpäter der Bühne und debütirte 1750 am Theater français, von dem er Lekain damals ſogar vorgezogen wurde. Er mußte die erſten tragiſchen Rollen jedoch bald an letzteren abtreten und ſich auf das ihm eigenthümlichere Feld der heiteren und komiſchen Charakterrollen zurückziehen. Er hatte beſonders große Erfolge als Chevalier à la mode und als joueur. An ſeine Stelle trat 1760 François René Molé (1734—1802). Er gefiel außerordentlich im Philosophe sans le savoir, in Les fausses infidélités, ſo wie ſpäter in Le Philinte de Molière und dem Vieux célibataire, ſowie in dem Fach der petits-maîtres. Er wurde Mitglied des Inſtituts, eine Ehre, die Molière verſagt blieb, und hinterließ Memoiren, die Etienne in ſeine Mémoires sur l'art dramatique (1825) aufgenommen hat.

Pierre Louis du Bus, gen. Préville (1721—99) betrat 1743 die Bühne auf einem der Theater de la Foire, übernahm dann die Leitung des Lyoner Theaters und wurde 1752 Mitglied des Theater français, welches er erſt 1786 verließ. Ludwig XV., der letzteres

*) In dem Vorworte zu den Memoiren der Clairon.

ſchon zur Aufnahme Lekains genöthigt hatte, befahl auch die Préville's mit den an den Herzog von Richelieu gerichteten Worten an: „Ich habe Schauſpieler genug für die Herren meiner Kammer, dieſen will ich aber für mich haben." Préville war ein großer Charakterdarſteller von außergewöhnlicher Geſtaltungskraft, durch die er ſich in die verſchiedenſten Perſönlichkeiten zu verwandeln vermochte. Er war gleich ausgezeichnet als Mascarille, wie als Baron Hartley (Eugénie), als Scapin, wie als Bourru bienfésant, als Michaud (Partie de chasse), wie als Turcaret. Garrick, der ihm befreundet war, nannte ihn das verhätſchelte Kind der Natur. Seine Memoiren wurden Paris 1813 edirt.

Jean Baptiſte Britard, gen. Brizard (1721—91) wollte urſprünglich Maler werden, vertauſchte aber dieſen Beruf mit dem des Schauſpielers. Er debütirte 1757 am Theater français, von dem er erſt 1786 zurücktrat. Er ſpielte die großen tragiſchen Charakterrollen: Oedipe, Lear, den alten Horace mit ebenſo ergreifender Wahrheit und ſchöner Natürlichkeit, wie den Henri IV. in der Partie de Chasse oder den Père de famille und den Dupuis.

Den letztgenannten Darſtellern ging Louiſe Contat (1760—1813) zur Seite, eine Schülerin der Melle Préville. Sie ſpielte von 1776 bis 1808 am Theater Français nach einander die Rollen der großen Koketten, der Soubretten und Mütter. Ihren größten Triumph errang ſie als Suſanne in Figaro's Hochzeit. Vorzüglich war ſie auch in Marivaux' Stücken.

Die Aufnahme des ernſten, in Proſa geſchriebenen Familiendramas und die Richtung, welche Diderot der ſchauſpieleriſchen Darſtellungskunſt durch den Hinweis auf das bisher vernachläſſigte maleriſche Moment der dramatiſchen Action und auf das jeu de théâtre gab, hatte um dieſe Zeit eine Veränderung in der Spielweiſe bewirkt, die nun realiſtiſcher und dabei lebensvoller und maleriſcher geworden war. Dies gab beſonders dem Zuſammenſpiel eine größere Beweglichkeit und dem ſtummen Spiel eine größere Bedeutung. Ohne dieſe Spielweiſe, die durch Beaumarchais beträchtlich gefördert worden war, würde man an die melodramatiſchen Stücke der Kaiſerzeit, zu denen, wie ich glaube, Mercier den Uebergang bildet, wohl ſchwerlich gedacht haben. Wie geringſchätzig man über letztere auch urtheilen mag, ſo eröffneten ſie der Schauſpielkunſt doch ganz neue Wege und Ziele

und bereiteten den Uebergang zu der spätern sogenannten romantischen Schule und überhaupt zu den Formen des neuesten Dramas vor.

Zunächst aber nahm unter dem Einflusse der Revolution und des Kaiserreichs das classische Drama und die rhetorische Darstellungsweise wieder einen neuen Aufschwung. Zu den Darstellern dieser Periode und Richtung, die hauptsächlich Talma und später Delle Mars vertritt, gehören auch Dazincourt, Dugazon, Monval, Fleury, St. Prix, St. Fal, Larive, Lafon, Damas und die Melles Raucourt, Duchesnois und Georges, welche letztere aber eine gegensätzliche Stellung einnimmt.*)

François-Joseph Talma, am 15. Januar 1763 zu Paris geboren, ebendaselbst am 19. October 1826 gestorben, Sohn eines Zahnarztes, studierte in London, wohin sein Vater übersiedelt war, zunächst Chirurgie, wendete sich aber schon hier der Bühne zu, indem er Mitglied eines kleinen daselbst befindlichen französischen Theaters wurde. Nach Paris zurückgekehrt studierte er unter Molé, Fleury, Dugazon am Conservatoire. Am 21. November 1787 trat er als Seïde im Mahomet zum ersten Mal im Theater français auf, ohne jedoch sonderlich zu gefallen. In Carl IX. von Chénier wurde ihm gleichwohl die Titelrolle anvertraut, weil St. Fal wegen der revolutionären Tendenz dieses Stückes, sich die Rolle zu spielen geweigert. Wir wissen mit welchem Erfolg er sich dieser Aufgabe entledigte. Dieser stieg, ihm zu Kopf. Als man die Vorstellungen des Stücks abbrechen wollte, suchte er dies mit Heftigkeit zu verhindern und da es ihm nicht gelang, verließ er mit noch einigen Gesinnungsgenossen das Theater français um ein neues Theater, le second théâtre français de la Rue Richelieu zu gründen. Neben seinem sich rasch entwickelnden Talente trug seine politische Gesinnung wohl auch mit zu den stürmischen Erfolgen, die er von nun an erzielte, bei. Er hauchte dem Repertoire des alten classischen Theaters eine neue Seele ein, eine Seele voll Feuer und Leidenschaft, voll künstlerischer Begeisterung und einem sicheren Gefühl für Schönheit und Maß. In ihm erhob er sich zu seinen größten und vollendetsten Leistungen. Auch ist es ihm wohl hauptsächlich beizumessen, daß die durch das Familiendrama schon fast zur Seite geschobene classische Tragödie und

*) Eine vollständige Liste der Mitglieder des Theater français findet man in Régnier's Geschichte des französischen Theaters.

ihre Formen für längere Zeit wieder herrschend wurden, was später mit dazu beitrug, daß das sich entwickelnde romantische Drama, welches im Melodrama auf die bedenklichsten Abwege gerathen war, eine künstlerischere Form gewann. Doch creirte Talma auch viele neue Rollen, von denen hier nur der Othello des Ducis (1792) der Néron des Legouvé (1794), der Pharan im Abufar des Ducis, der Aegisthe des Lemerier (1797), der Marigny in den Templiers (1805), der Leicester in der Maria Stuart des Lebrun (1820), der Danville in der Ecole des viellards, der Charles VI. des De la Ville (1826) hervorgehoben seien. In seinen Réflexions sur Le Kain et sur l'art du théâtre hat Talma sein dramaturgisches Glaubensbekenntniß niedergelegt. Er ist zwar von einzelnen seiner Zeitgenossen, z. B. von Mad. de Staël sehr überschätzt worden, gleichwohl darf er unbedenklich der erste tragische Darsteller der Revolutionszeit, des Kaiserreichs und der Restauration genannt werden. An Einwürfen gegen sein Spiel hat es freilich auch nicht gefehlt. Der rednerische Theil soll zu emphatisch gewesen sein und in den ruhigeren Partien zur Monotonie geneigt haben, wozu seine dunkle, wenig biegsame Stimme mit beigetragen habe. Sein Vortrag, voll Feuer und Energie, sei im Ganzen doch mehr das Ergebnis des berechnenden Studiums, als der unmittelbare Ausfluß eines genialen Geistes gewesen. Er habe mehr zur Bewunderung aufgefordert, als gerührt oder erschüttert. Doch wird andererseits schöpferische Gestaltungskraft an ihm gerühmt, wie er z. B. dem Hamlet des Ducis alle in dessen Bearbeitung verloren gegangenen Züge des Shakespeare'schen verliehen und das stumme Spiel zu einer bis dahin unbekannten Höhe entwickelt haben soll. Am 19. October 1826 wurde er der Bühne durch eine schmerzhafte Krankheit entrissen. Ganz Paris trauerte um den Verlust. Nahe an 100 000 Menschen sollen sich nach dem Père la chaise begeben haben, ihm die letzte Ehre dort zu erweisen. Die Comédie française war drei Tage geschlossen.

Françoise Hippolyte Boutet-Monvel, gen. Melle Mars, geb. am 9. Februar 1779 zu Paris, ebendaselbst am 20. März 1847 gestorben, war die Tochter des Schauspielers Monvel und der Schauspielerin Salvetat, sowie eine Schülerin der Louise Contat. Sie trat schon als Kind im Theater Montasier, später im Feydeau auf. 1799 wurde sie Mitglied des Theater français. Sie entwickelte in jugend-

lichen Rollen so viel Liebreiz, Anmuth, Geist und eine so tiefe, zum Herzen sprechende Innigkeit, daß sie in kurzem der erklärte Liebling des Publikums wurde. Ihren ersten Triumph errang sie in Le sourd-muet de l'Abbé de l'Epée. Sie war vorzüglich in den Lustspielen Molière's und Marivaux', als Victorine in Le philosophe sans le savoir, als Suzanne in Figaro's Hochzeit, in Delavigne's l'Ecole des viellards und Les enfants d'Edouard in Le more de Venise von Alf. de Vigny, in Hernani und Angelo von Victor Hugo, als Louise de Vignerolles u. s. w. Melle Mars begann mit jugendlichen Liebhaberrollen. Trotz der Trefflichkeit ihrer Leistungen hielt man anfänglich ihr Talent für beschränkt, doch sollte sie bald ihre Trefflichkeit auch im Fach der Koketten und Soubretten, sowie als Heroine des modernen Dramas zeigen. Sie war ein Liebling Napoleon's. Ludwig XVIII. ließ ihr dies aber so wenig, wie Talma, entgelten, sondern garantirte beiden ein jährliches Einkommen von 30 000 Francs.

Cathérine Joséphine Rafin, genannt Duchesnois, wurde am 5. Juni 1777 zu St. Saulvei geboren. Sie war von niedriger Herkunft, diente anfangs als Näherin, dann als Hausmädchen. Mit zwanzig Jahren ging sie zur Bühne. Ihre Erfolge trieben sie nach Paris, wo sie eine Schülerin von Melle Raucourt wurde und durch den Einfluß Legouvé's Aufnahme am Theater français erhielt. Sie debütirte 1802 mit großem Succeß als Phèdre. Andere Triumphe folgten, die aber von Geoffroy, dem Kritiker des Journal de l'Empire (späteren Journal des Débats) heftig bestritten wurden, der ihr Melle Georges entgegenstellte. Auch unterlag sie zunächst in diesem Streite, in dem die Schönheit ihrer Gegnerin obsiegte, doch überließ ihr diese schon 1808 das Feld, indem sie nach Rußland auf Gastspiele ging. Melle Duchesnois war von der Natur in ihrer äußeren Erscheinung wenig begünstigt. Sie übte all ihren Zauber nur durch die tiefe Innigkeit ihres Spiels und ihre volle, wohltönende Stimme aus. Man tadelte aber an ihr das Spielen mit larmoyanten, schluchzenden Tönen. Noch lange glänzte sie neben Talma, Larive und Lafon in der Tragödie da sie erst 1833 die Bühne verließ. Sie starb zwei Jahre später.

Marguerite Georges Weymer, gen. Georges, am 23. Februar 1787 zu Bayeux geboren, fand auf Empfehlung von Melle Contat noch etwas früher als die Duchesnois Aufnahme am Theater français, wo sie in den heroischen Rollen des classischen Dramas durch

Gewalt des Ausdrucks und durch Schönheit glänzte. Sie verließ, wie wir sahen, dasselbe 1808, um nach Rußland zu gehen. Zwar trat sie nach ihrer Rückkehr wieder in ihre frühere Stellung ein, allein ein unruhiger Wandertrieb, der sie zu Kunstreisen in die Provinz verleitete, gab die Veranlassung zu einem Bruche, welcher sogar die Entziehung ihrer Pension zur Folge hatte. Dies verschaffte ihr aber die Freiheit, an ein anderes Pariser Theater zu gehen. Sie wählte zunächst das Odéon, später die Porte St. Martin, wo sie im Verein mit Schauspielern wie Frédéric Lemaitre, Bocage, Marie Dorval u. A. und unter dem Einflusse der Dichter der das romantische Drama einleitenden Stücke und dieser letzteren selbst eine neue Epoche der Schauspielkunst in's Leben rief, in welcher sich erst die volle Kraft ihres schauspielerischen Naturells, das Feuer und die Gewalt des leidenschaftlichen Ausdrucks, dessen sie mächtig war, völlig entfalten konnten. Sie starb 1867.

Die Einrichtung der Bühne, sowie das Decorations- und Maschinenwesen hatten inzwischen natürlich auch große Veränderungen erfahren, zum Theil, weil die Zwecke des Dramas andere und mannichfaltigere geworden waren. Die verschiebbaren Coulissen und rollbaren Hintergründe waren aus Italien in Frankreich eingeführt worden. Sie kamen zunächst in der Oper und in den pièces à machines zur Anwendung, wo es das Problem der Verwandlung bei offener Scene zu lösen galt. Beim Schauspiel wurden sie wahrscheinlich erst nach der Vertreibung der Zuschauer von der Bühne eingeführt. Die freiere, natürlichere, malerischere Spielweise, zu der Diderot und nach ihm Beaumarchais und Mercier hingedrängt hatten, nöthigte auch zu einer reicheren Ausbildung des Requisiten- und Comparsenwesens. Auch die Beleuchtung war allmählich vervollkommnet worden. Erst 1782 bei der Uebersiedelung des Theater français ins Odeon, wurde aber die Beleuchtung mit Lichtern durch Lampen verdrängt. Quinquet war der Erfinder der letzteren.

Die Musik war bei der Oper schon seit länger ins Orchester verlegt worden. Beim Schauspiel fand dies ebenfalls, doch wohl erst nach der Verdrängung der Zuschauer von der Bühne statt.

Der Einfluß der Kritik auf das Theater mußte sich in dem Zeitalter des kritischen Geistes um so mehr geltend machen, als das Theater von den Franzosen immer als eine sehr wichtige Angelegen-

heit aufgefaßt und behandelt wurde. Die Zahl der in dem vorliegenden Zeitraum in Frankreich darüber erschienenen historischen, theoretischen und kritischen Schriften ist eine ganz ungeheure. Kein Volk besitzt eine so reiche Literatur über das Drama und das Theater, wie die Franzosen. Fast jeder bedeutende Dramatiker, fast jeder bedeutende Publicist, selbst die Philosophen beschäftigten sich mit der Theorie des Dramas, mit der Kritik des Theaters. Ich habe daher auf die bedeutendsten Werke schon hinweisen können, zu denen noch Du Bos, mit seinen Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, gezählt werden muß, die einen großen Einfluß ausübten und viele Mal aufgelegt wurden. Hier seien nur noch einige Worte über den Antheil der Journale und periodischen Schriften angefügt. Zu der offiziellen Gazette und dem Mercure galant, welcher unter verschiedenen Namen (Mercure de France, Mercure français) durch das ganze Jahrhundert fortbestand, war das Journal des savants (von 1665 an) und, 1731—34, Le nouvelliste du Parnasse des Abbé Desfontaines getreten, welcher von 1735 seine Observations sur les écrits des modernes erscheinen ließ und zu dieser Zeit einen bedeutenden Einfluß ausübte. Elie Cathérine Fréron, der 1749 mit seinen Lettres sur les écrits du temps debutirt hatte, gründete 1754 L'année littéraire, welche nach seinem Tode (1776) von seinem Sohne bis 1790 fortgeführt wurde. Daneben übten das Journal encyclopédique (1760—73), das Journal de Paris (1777—1811) und das Journal français eine große Wirkung aus. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war eine besondere Form der Kritik in den Memoiren und Correspondenzen entstanden. Von ihnen verdienen die Mémoires secrètes von Bachaumont, die Correspondance littéraire von Grimm und die Correspondance littéraire secrète von Métra besonders hervorgehoben zu werden. Auch Le Repertoire du théâtre français, in dem sich Fréry vernehmen ließ, Les annales dramatiques, Le Journal historique von Collé und l'Almanach des spectacles seien erwähnt. Unter dem Kaiserthum aber ergriff Geoffroy, nachdem er länger in der Année littéraire thätig gewesen war, in dem 1800 gegründeten Journal de l'empire, nachmaligem Journal des Débats das kritische Scepter. Er war ein geistvoller aber einseitiger Vertheidiger des akademischen Classicismus. Daneben waren der Publiciste und die Décade philosophique

hervorgetreten. Letztere, die von Ginguené gegründet worden war und an der Männer wie Say, Duval, Andrieux mitwirkten, bestand von 1794 bis 1807.

Es erübrigt nun noch auf die Bedeutung, welche die kleineren Theater für die Entwicklung der Schauspielkunst inzwischen gewonnen, hinzuweisen. Hier blühten zu Anfang des 19. Jahrh. am Théâtre des Variétés Brunet, Tiercelin, Potier, die beiden Baptiste, Lepeintre, Odry und die Melles Flore, Pauline, Jourdheuil; am Theater de l'Ambigu: Tentin und Marty, sowie die Melles Levèsque und Bourgeois; an der Porte St. Martin Melle Guérian, eine zweite Favart. — Die Bedeutung dieser und verschiedener anderer Nebentheater tritt aber erst in der nächsten Periode entschiedner hervor.

XII.

Die französische Tragödie im 19. Jahrhundert.

Einwirkungen der Restauration. — Einfluß Shakespeare's und Schiller's. — Delavigne. — Sein Compromiß mit den Romantikern. — Die übrigen classischen, sich zum Theil den Romantikern zuneigenden Dichter. — Entstehung der romantischen Schule. — Antheil der Melodramatiker daran. — Kirchliche Richtung der ersten Romantiker. — Shakespeare, der Ausgangspunkt der systematischen Romantiker. — Die Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen von Guizot und dessen Schrift über Shakespeare. — Die Shakespearebewegung. — Victor Hugo. — Cromwell und die neue romantische Doctrin. — Hernani und Marion de Lorme. — Le Roi s'amüse und Lucrèce Borgia; Höhepunkt des Victor Hugo'schen Drama's. — Alexandre Dumas; Soulié; Sue; Balzac. — Die Melodramatiker Felix Pyat; Anicet Bourgeois; d'Ennery. — Merimée. — Alfred de Vigny. — Die Ausläufer der classischen Richtung: François Ponsard. — Uebergang zum socialen Drama.

Die academisch-classische Form der Tragödie der Franzosen, hatte, nachdem sie von dem bürgerlichen Drama schon etwas zur Seite gedrängt worden war, wie wir gesehen, unter dem Einflusse der Republik und des Kaiserreichs, die beide nach römischem Vorbild gemodelt wurden, wieder so an Ansehen gewonnen, daß das empfindsame und dabei auf Naturwahrheit ausgehende Drama davor zurückweichen mußte und theils unter der Einwirkung der Mercier'schen

Doctrinen, theils unter dem des demokratiſchen Geiſtes der Zeit und des eindringenden romantiſchen Geſchmacks ganz neue Wege einſchlug und im Melodrama eine ganz neue und dabei volksthümliche Form gewann.

Es ſtand zu erwarten, daß die nach dem Sturze des Kaiſerreichs eintretende Reaction hierin eine Veränderung bewirken würde. Dies war zunächſt aber doch nicht der Fall. Das Melodrama entwickelte ſich eben ſo ruhig weiter, wie vorerſt die academiſch-claſſiſche Tragödie am Theater français noch herrſchend blieb, was ſich in Bezug auf letztere theils daraus erklärt, daß der Geſchmack der Gebildeten ſich wieder ſeit länger für dieſelbe entſchieden hatte und ſie eine mächtige Stütze und Förderung in der Academie fand, theils aber auch daraus, daß die Reaction einerſeits nicht mächtig genug war, die durch die Revolution und das Kaiſerreich ins Leben gerufenen Veränderungen wieder ganz zu beſeitigen, und, wo ſie dieſes verſuchte, nicht an die Zuſtände und Lebenserſcheinungen der Zeit Ludwigs XVI., ſondern an die Ludwigs XIV. anknüpfte. Wäre man doch von gewiſſer Seite am liebſten bis auf das Mittelalter zurückgegangen, um eine neue Herrſchaft der Kirche und Religion inauguriren zu können. Die claſſiſche Tragödie wurde daher von der Reſtauration, von dem neuen Königthume ebenfalls wieder begünſtigt, und Alles, was man von ihr verlangte, war, an die Stelle der imperialiſtiſchen Neigungen und Tendenzen, royaliſtiſche treten zu laſſen.

Die Einflüſſe, unter denen ſich das Melodrama entwickelt hatte, und die ſchon unter dem Kaiſerreich nicht ohne alle Einwirkung auf die claſſiſche Tragödie geblieben waren, machten ſich jetzt um ſo entſchiedener auf dieſe geltend, als die ſenſationellen Erfolge des Melodramas noch dazu aufforderten. Auch war durch die Anregungen, welche Ducis, Letourneur (in den Vorreden zu ſeiner Ueberſetzung der Shakeſpeare'ſchen Dramen), Arnaud de Baculard (in den drei Vorreden zu ſeinem Trauerſpiel Le comte de Cominges), Mercier (in ſeinem Essai sur l'art dramatique und durch ſeine Bearbeitungen von Romeo und Julie (Les tombeaux de Verone) [1774] und des Timon von Athen gegeben hatten, der Shakeſpeare'ſche Einfluß nun ſtärker hervorgetreten. Schiller begann gleichfalls in Aufnahme zu kommen. Nachdem Lamartellière 1792 mit der Bearbeitung von deſſen Räubern, Robert, chef de brigans, und

Chénier mit der des Don Carlos vorangegangen waren, brachte nun Mercier auch noch Jeanne d'Arc und Philippe II, sowie später (1809) Benjamin Constant eine zusammenziehende Bearbeitung der Wallenstein-Trilogie in ein einziges Stück von 5 Akten auf die Bühne. So unglücklich dieser letzte Versuch auch ausfiel, in dem die Einheit der Zeit und des Orts wieder peinlich beobachtet war, so verdient er doch deshalb Hervorhebung, weil sich darin der Einfluß des deutschen vom romantischen Geiste erfüllten Dramas auf das classische recht deutlich erkennen läßt.*) Von der weittragendsten Wirkung auf den Umschwung in literarischen Dingen aber waren die hierauf gerichteten Schriften von Frau v. Staël: De la littérature (1800) und De l'Allemagne (1810). „Shakespeare, heißt es in jener, ist der Begründer einer ganz neuen Literatur, das macht, weil er kein Nachahmer war, weil er ganz ursprünglich ist." Ein Bruch mit der Vergangenheit wird hier schon als nothwendig angekündigt, eine literarische Revolution schon in Aussicht genommen. „Wenn man den natürlichen Widerstand besiegen will — liest man an einer andern Stelle — welchen die französischen Zuschauer für das haben, was sie das deutsche oder englische Genre nennen, so wird man mit Gewissenhaftigkeit alles bis ins kleinste zu überwachen haben, was gegen die Feinheit des Geschmacks irgend verstoßen kann. Man wird kühn in der Auffassung, besonnen in der Ausführung sein müssen." Gleichzeitig trat Lemercier in seinem Cours analytique für Shakespeare ein und 1814 wurden die Schlegel'schen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur ins Französische übertragen. Natürlich blieben diese Ansichten nicht ohne Anfechtung. Wie früher La Harpe und später Marie Joseph Chénier, so trat jetzt Geoffroy in dem Journal des Débats, so traten überhaupt die Academiker wieder gegen Shakespeare und den englischen und deutschen Einfluß auf. Das Theater français, ganz unter der Herrschaft der die classischen Formen und Regeln vertheidigenden Puristen, schloß sogar die vom romantischen Geiste irgend beeinflußten Dichter der classischen Richtung hartnäckig aus, trieb sie aber hierdurch in das feindliche Lager der kleinen Theater, die ihre Stücke mit Genugthuung zur Aufführung brachten. Dies geschah

*) Eine vollständige Uebersetzung der Schiller'schen Dramen lieferte Barante, Paris 1821.

unter Andrem auch mit Delavigne's Vêpres siciliennes (1819) und mit dessen Paria (1821), obschon dieser Dichter sich damals noch ganz zu den classischen Regeln bekannte.

Jean François Casimir Delavigne*) am 4. April 1793 zu Havre geboren, am 11. Dez. 1843 zu Paris gestorben, darf als der bedeutendste tragische Dichter dieser Richtung und Periode bezeichnet werden. Auch veranschaulicht seine Entwicklung am besten die jetzt entstehenden Einwirkungen, welche das classische Drama von dem sich entwickelnden romantischen Drama erfuhr, dem es auch schließlich erliegen sollte. Casimir studierte im Lycée Napoléon zu Paris. Schon früh zeichnete er sich durch einige größere Gedichte, die ihm die Anerkennung der Academie eintrugen, als Verskünstler aus. 1819 errang er im Odeon mit seinen Vêpres siciliennes einen durchgreifenden Erfolg. Er hatte sich darin Corneille und Racine zum Vorbild genommen. Die Stärke seiner Darstellung liegt in der Entwickelung zarter Empfindungen, wogegen der darin aufgeworfene Conflict zwischen der Pflicht des Sohnes und der des Freundes, zwischen Patriotismus und Liebe allzu ausgeklügelt erscheint. Der Dichter häuft darin die Verwicklungen, um die Lösung derselben weiter und weiter hinauszuschieben. Es spielt hier etwas von der quälenden Spannung vieler älterer spanischer Stücke herein, woran man Anstoß am Theater français nehmen mochte, was aber das Stück dem Odeontheater gerade wieder annähern mußte. Der Kritik empfahl es sich am meisten durch die sorgfältige Behandlung des Verses und durch die treffliche Zeichnung des Gouverneurs, einem überaus gelungenen und ansprechenden Bilde französischer Ritterlichkeit. Nachdem 1820 vom Odeon auch noch ein Lustspiel, Les comédiennes, mit nur geringem Erfolge gegeben worden war, erwarb Delavigne hier noch einen um so reicheren mit seinem Paria. Doch ist der darin behandelte Conflict zwischen Liebe und kindlicher Pflicht, zwischen Humanität und Standesvorurtheil nicht genug vertieft; er bewegt sich zu sehr im Abstracten, um ein lebendiges Interesse erwecken zu können. Hier ist Racine noch entschiedner sein Vorbild gewesen. Das Hauptgewicht ist auf die Ausführung der ganz lyrisch behandelten Chöre gelegt, die in der That von St. Beuve den Chören der Athalie dicht an die Seite gestellt worden

*) Siehe Julian Schmidt, a. a. O. I. 164. — Royer, a. a. O. V. 50.

ſind. Sein nächſtes Stück, das Luſtſpiel L'école des vieillards eröffnete ihm 1823 das Theater français, auf dem dann fünf Jahre ſpäter noch ein anderes, im Geſchmack der Spanier, aber ſtreng nach den Regeln geſchriebenes Luſtſpiel: La Princesse Aurélie mit nur mäßigem Erfolge gegeben wurde. Die Senſation, welche zu dieſer Zeit die neue romantiſche Schule erregte, blieb nicht ohne Einfluß auf ihn. Sein Marino Faliero, in dem er eine Mittelſtellung zwiſchen den beiden feindlichen Doctrinen einzunehmen ſuchte, fand daher am Theater français keine Aufnahme, dagegen an der Porte St. Martin einen großartigen Erfolg. Hier zeigt ſich jener Einfluß hauptſächlich in der Verbindung komiſcher und tragiſcher Elemente, in der des Rührenden mit dem pomphaft Heroiſchen. Das Stück erhielt im Druck eine Vorrede, in welcher der Dichter ſein neues dramaturgiſches Glaubensbekenntniß darlegt. „Ich bin von der Hoffnung durchdrungen — heißt es darin — einen neuen Weg eröffnet zu haben, auf dem die Autoren, die meinem Beiſpiele folgen, mit mehr Kühnheit und Freiheit, als früher ſich werden bewegen können. Die natürlichſte Philoſophie lehrt uns Toleranz, warum ſollten unſre Vergnügungen hiervon eine Ausnahme machen. Die Geſchichte unſrer Zeit iſt an Lehren ſo reich geweſen. Die Menſchen haben daraus neue Bedürfniſſe geſchöpft, man muß etwas wagen, um ſie befriedigen zu können. Es ſoll mir nicht an Kühnheit, dieſer Aufgabe zu genügen, fehlen. Von Achtung für die alten Dichter erfüllt, die unſre Scene mit ſo vielen Meiſterwerken geziert haben, erachte ich die ſchöne und biegſame Sprache, die ſie uns vererbt, als ein heiliges Vermächtniß. Inzwiſchen haben aber auch ſie ſämmtlich Neuerungen eingeführt und je nach den Sitten, Bedürfniſſen und Beſtrebungen ihres Jahrhunderts, verſchiedene Wege nach einem und demſelben Ziele verfolgt. Man ahmt ihnen alſo in einem gewiſſen Sinne nur nach, indem man ihnen nicht ganz zu gleichen ſucht.“ Die Puriſten ſchrieen über Verrath. Auch war dieſer Uebertritt in das feindliche Lager, obſchon nur in der Abſicht geſchehen, deſſen Verfechter zu ſich herüberzuziehen, entſcheidend für den Sieg der Romantiker. Die Julirevolution, deren Schlachtgeſang Delavigne in der Pariſienne anſtimmte, machte ihn kühner. Hatte er ſich in Marino Faliero von Byron anregen laſſen, ja, war er dieſem darin ſogar in Vielem gefolgt, ſo gewannen jetzt auch die Romane Walters Scott's noch Einfluß auf ihn. Seinem

Ludwig XI. liegt sichtlich dessen Quentin Durward zu Grunde. Zum ersten Male zeigt sich daher auch bei ihm eine individuellere Charakteristik, ein lebendigerer Sinn für das Malerische und das Costüm der Zeit. Er fand dafür die Zeichnung und Farben bei Walter Scott zwar schon vor, besaß aber nicht dessen Feinheit, um sie in ebenbürtiger Weise benutzen und anwenden zu können. Er zielte vielmehr theilweise auf Wirkungen hin, wie sie das an der Porte St. Martin in Blüthe stehende Melodrama zu verfolgen pflegte. Besonders schwach zeigte er sich in der Erfindung, daher bei ihm fast alle entlehnten, aber dabei veränderten Züge schwächer als in seinen Vorbildern erscheinen. Nichtsdestoweniger errang sein Ludwig XI., der 1832 auf dem Theater français gegeben wurde, einen großen Erfolg, zu dem das vorzügliche Spiel des Schauspielers Ligier in der Titelrolle wesentlich beitrug. Schon im Jahre 1830 hatte das Theater français, dem Drange der Zeit nachgebend, mit Alexandre Dumas' Henri III das romantische Drama bei sich zugelassen und dieses hierdurch gewissermaßen anerkannt. — In dem Vorwort zu dem 1833 folgenden Enfants d'Edouard weist Delavigne auf Shakespeare als seine Quelle und sein Vorbild hin. Er hatte sich aber darin, wie schon der Titel andeutet, nur auf die Darstellung einer Episode aus dessen Richard III. beschränkt und das Hauptgewicht auf das seinem Talente besonders zusagende rührende Element derselben gelegt. Es ist das vorzüglichste Werk des Dichters und hat sich bis jetzt ununterbrochen auf der französischen Bühne erhalten. Es fesselt durch den Gegensatz des Furchtbaren und Rührenden, durch die Grazie des Stils und der Sprache, durch das Colorit der Darstellung und das Interesse der Handlung. Es folgten: das Prosalustspiel Don Juan d'Autriche (1835), Une famille du temps de Luther (1836), ein düsteres Zeitgemälde, welches noch viele der Vorzüge des Dichters zeigt, das politische Lustspiel La popularité, (1838) La fille du Cid (1839) und die Oper Charles VI. (1843), die er zusammen mit seinem Bruder Germain geschrieben hat. Sie ist von Halevy componirt worden.

Delavigne gehörte noch zu den dramatischen Dichtern, die in ihrem Beruf eine heilige Aufgabe erkannten. Mehr als die ihm mangelnde Kraft hat ihn dies wohl auch vorsichtig und zaghaft in dem gemacht, was er seine dramatischen Neuerungen nannte. Er konnte daher weder die Puristen, noch die Romantiker völlig befriedigen,

wenn ihm auch beide ihre Achtung nicht zu versagen vermochten. Dies sprach sich unter Anderem in den Gedächtnißreden aus, welche ihm St. Beuve und Victor Hugo, der an seine Stelle trat, in der Academie widmeten. Letzterer sagte: „Obschon das Gefühl für das Schöne und Ideale hoch in ihm entwickelt war, so wurde doch der Trieb des schriftstellerischen Ehrgeizes bei ihm in dem, was er bisweilen Großes und Hohes zeitigt, durch eine Art natürlicher Zurückhaltung gehemmt und begrenzt, die man ebensowohl loben, wie tadeln kann, je nachdem man in den Werken des Geistes dem Geschmack, welcher Maß hält, oder dem Genie, welches unternimmt, den Vorzug giebt, die aber als eine liebenswürdige anmuthige Eigenschaft, sich in seinem Charakter als Bescheidenheit, in seinen Werken als Vorsicht darstellt." Die Werke Casimir Delavigne's sind viele Mal aufgelegt worden. Vapereau giebt als die besten Ausgaben die von 1843, 1845 und 1851 an. Sein Bruder Germain, der ebenfalls Vieles, besonders in Gemeinschaft mit Scribe für das Theater geschrieben, hat auch einen Abriß von dem Leben seines Bruders veröffentlicht.

Neben den tragischen Dichtern der classischen Richtung, die noch aus der früheren Periode in diese Zeit hereinragen, traten mit verschiedenen anderen jetzt noch die folgenden auf: Guillaume Viennet (1777—1868) mit den in die Jahre von 1813—25 fallenden Tragödien Cloris, Sigismond, Les Peruviennes u. s. w.; Constantin Royon (gest. 1828) mit Phocion (1817) und La mort de César (1825); Pierre Antoine Lebrun (1785—1873) der Uebersetzer von Schiller's Maria Stuart (1820), deren Erfolg als erster Triumph des romantischen Dramas (hohen Stils) in Frankreich angesehen wird, mit den noch in classischer Form, doch mit romantischen Anwandlungen gedichteten Tragödien Coriolan, Ulysse und Pallas, fils d'Evandre; Lucien Arnault, der Sohn Antoine Vincent's, mit Regulus (1822), Le dernier jour de Tibère (1828) und Cathérine de Médicis aux états de Blois, welche wegen der Concessionen an die Romantiker große Angriffe erfuhr; Etienne Jouy (1764—1846) der Dichter der Opern Die Vestalin, Ferdinand Cortez u. s. w., einer der entschiedensten Verfechter des Classicismus, dessen Tragödie Sylla einen bedeutenden Erfolg hatte; Alexandre Guiraud (1788—1847) mit den Macchabées, die 1822 im Odeon

ſeinen Ruf begründeten, mit Comte Julien und Virginie; Alexandre Soumet mit Clytemnèstre und Saul, die noch ganz im Stile des claſſiſchen Dramas gehalten ſind, wogegen Jeanne d'Arc (1825) und Elisabeth de Farnese, beide Nachahmungen Schiller'ſcher Dichtungen, dem romantiſchen Drama ſich nähern. Schon 1816 hatte ſich Soumet in ſeinem Schriftchen: Les scrupules littéraires de Madame de Staël für das Studium des fremden, beſonders des deutſchen Theaters ausgeſprochen. Am kühnſten nach dieſer Seite ging er in dem mit Belmontet geſchriebenen Fête de Néron (1829) vor. Seine ſpäteren Stücke ſchrieb er in Gemeinſchaft mit ſeiner Tochter Melle d'Altenheim. Soumet kann in der That als einer der erſten Dichter der romantiſchen Schule angeſehen werden, die jetzt bereits dieſen Namen erworben hatte und große Triumphe feierte. Die Keime zu ihr haben wir ſchon ſeit lange verfolgt. Wir fanden ſie, wenn auch noch faſt unmerklich, bereits in den Luſtſpielen des La Chauſſée, etwas ſtärker in den Rührdramen Diderot's und Beaumarchais, liegen. Früher und entſchiedener freilich traten ſie im Romane hervor, der dem romantiſchen Drama immer zur Seite oder voranging. Prevoſt, Rouſſeau, Bernardin de St. Pierre ſind hierfür Beweiſe. Im Drama hat der freien Entwicklung dieſes Elements noch lange das Anſehen des claſſiſchen Dramas, ſeiner Theorie, Regeln und Formen entgegengewirkt. La Chauſſée hatte noch nicht gewagt den Alexandriner aufzugeben. Rouſſeau und Beaumarchais hielten immer noch feſt an der Einheit des Orts und der Zeit. Auch Ducis zwängte ſeine Bearbeitungen Shakeſpeare'ſcher Stücke, Saurin den Beverley, ſelbſt Mercier den Barnevelt in die Enge der letzteren ein. Auch ſie beſchwerten ſich noch faſt alle mit der Feſſel des Alexandriners. Wohl war ein großer Schritt dadurch vorwärts geſchehen, daß Diderot das maleriſche Element der dramatiſchen Action und Darſtellung betonte und zu einer neuen Forderung für den Dichter und Schauſpieler machte. Erſt die melodramatiſchen Dichter aber warfen die Feſſeln des claſſiſchen Dramas ganz von ſich ab. Wie roh, materiell und gewaltſam die Mittel auch waren, welche ſie anwendeten und die Wirkungen, die ſie erſtrebten, ſo wird man ihnen dies eine Verdienſt doch nicht abſprechen können. Das Melodrama war zwar gewiß nicht die einzige Quelle, aus welcher die neue romantiſche Schule geſchöpft, wohl aber hat ſie viel zu ihrem Entſtehen mit beigetragen. Daß ein enger

Zusammenhang zwischen beiden besteht, der sich schon darin äußerlich darstellt, daß die Dichter der romantischen Schule ihre ersten Triumphe auf den Theatern der Melodramatiker feierten und immer wieder zu diesen zurückkehrten, geht aus den gemeinschaftlichen Arbeiten beider, wie z. B. Dumas des Aelteren mit Anicet Bourgeois, genügend hervor. Sogar der zu den Romantikern übergegangene classische Dichter Soumet schrieb Melodramen. Der Name „Romantisch", der, wie es scheint, in Frankreich zuerst von Letourneur und von Sismondi gebraucht worden ist, wurde später von Frau von Staël aus Deutschland neu eingeführt.

Ueber das Wesen des Romantischen habe ich mich Bd. I, II, S. 379 schon aussprechen können. Die besondere Form erhielt es in Frankreich aber zunächst durch die philosophischen Ideen des 18. Jahrhunderts, welche ja auch die Entfesselung des Gemüthslebens zur Folge hatten und zu jener Umwälzung führten, von deren Nachwirkungen Frankreich und Europa noch heute erzittern, sowie durch die Reaktion, welche letztere wieder hervorrief und die ebenfalls ihre und zwar auf die Wiedererweckung des kirchlichen Geistes gerichteten Doctrinen hatte. Auch hier also bewahrheitete sich, daß das Romantische nicht immer dieser zweiten Richtung angehören muß. Vielmehr werden wir einen Theil der epochemachendsten französischen Romantiker an der Spitze des geistigen Fortschritts, an der Spitze neuer umgestaltender Bewegungen stehen und ihre Werke von dem Geiste derselben bewegt und durchdrungen sehen; daneben freilich auch wieder andere, welche in der Flucht aus dem politischen und dem socialen Leben überhaupt das einzige Heil, die einzige Rettung suchten. Dies war es z. B. was neben ihrer poetischen Kraft, den von diesem idyllisch romantischen Geiste erfüllten Schriften Bernardin de St. Pierre's eine so große Macht über die Gemüther in einer Zeit geben mußte, in welcher die Genußmenschen plötzlich von der Bangigkeit vor den Gefahren ergriffen wurden, mit denen die durch die Entartung des Culturlebens herbeigeführten Mißverhältnisse drohten. Aus diesen Zuständen ist wohl auch die Erscheinung eines Schriftstellers wie Jean Pierre Claris de Florian (1755—94) und seines ungeheuern Erfolgs zu erklären.*)

*) Florian schrieb unter Anderem die lieblichen Hirtendichtungen Galatée und Estelle, und eine Reihe kleiner, zum Theil ebenfalls eine poetische Hirtenwelt spiegelnder Stücke, von denen sich Les deux billets, Le bon ménage und Le

Erſt zu Anfang dieſes Jahrhunderts ſchlug aber das, was man als franzöſiſche Romantik bezeichnen kann, eine kirchliche Richtung ein. Zunächſt ohne es ſelbſt recht zu wollen. Chateaubriand ſchwankte, als er ſeinen Atala ſchrieb, noch zwiſchen Materialismus und Chriſtenthum. Die innere Zerriſſenheit ſeines Helden ſpiegelt die eigene. Doch nur zwei Jahr ſpäter ſchon trat er mit ſeinem Génie du Christianisme hervor, in welchem dann allerdings die religiöſe Wiedergeburt der Welt von ihm anſtrebt wurde.

Eine geiſtige Verwandtſchaft mit dieſem größten der Romantiker Frankreichs und durch ihn mit den Führern der kirchlichen Reaction, zeigte auch anfänglich der Kreis von Dichtern, welcher zunächſt ſeinen Mittelpunkt in dem Salon der Gebrüder Deschamps*) fand, und zu dem unter anderen nicht nur Alfred de Vigny, Nodier, Victor Hugo, ſondern auch Dichter, die früher der gemäßigten claſſiſchen Richtung angehört hatten, wie Soumet und Giraut, oder auch Pichot (der Mitherausgeber der Ueberſetzung der Shakeſpeare'ſchen Dramen) zählten. Es war dieſer Zuſammenhang, welcher einzelne von ihnen ſogar den Salons der vornehmen Geſellſchaft empfahl und ihnen Eingang in dieſelben verſchaffte. Auch dürfte die religiöſe, kirchliche Tendenz, welcher die hervortretendſten Mitglieder der ſogenannten romantiſchen Schule damals noch huldigten, nicht wenig zu ihrem Sieg über den Claſſicismus beigetragen haben.

Der Ausgangspunkt des romantiſchen Dramas war jene kirchliche Tendenz aber nicht. Dieſer Ausgangspunkt war vielmehr Shakeſpeare, welcher überhaupt das Feldgeſchrei der ganzen neuen literariſchen Bewegung wurde. Der von der deutſchen und engliſchen Literatur ausgehende Einfluß war nämlich inzwiſchen in ſeinen Wirkungen immer allgemeiner, er war durch die Dichtungen Goethe's, durch die Walter Scott's und Byron's bedeutend verſtärkt worden. Alexandre Soumet trat 1816 in ſeinen: Les scrupules de Madame de Staël offen für die Nachahmung der fremden Dramatiker, beſonders der

---

bon père beſonders auszeichneten. Seine Werke ſind vielmals aufgelegt, zum Theil auch von G. Förſter, Quedlinburg 1827—29, überſetzt worden.

*) Emile Deschamps zeichnete ſich hauptſächlich durch Ueberſetzungen ſpaniſcher, deutſcher und engliſcher Gedichte aus. Auch war er als Herausgeber der Muse française von Bedeutung, welche zunächſt das Organ der romantiſchen Schule bildete.

deutſchen, ein. Rémuſat ſprach ſich 1820 unumwunden für die Nothwendigkeit einer Neugeburt der dramatiſchen Dichtung in ſeinem Aufſatz: Révolution du théâtre*) aus „Geſtehen wir nur — ruft er auch an einem andern Orte — daß das tragiſche Syſtem, in welchem Corneille und Racine ſich auszeichneten, ſeine Kraft verloren hat, und unſren Bedürfniſſen nicht mehr entſpricht.“ — Von entſcheidender Wirkung aber war die Ausgabe der Oeuvres complètes de Shakespeare, welche Guizot im Verein mit Barante und Pichot veranſtaltete und die epochemachende Schrift des erſten: Essai sur la vie et les ouvrages de Shakespeare.*) Die neue Ausgabe der Shakeſpeare'ſchen Dramen war zwar im Grunde nur eine neue Auflage der Ueberſetzungen Letourneurs — aber revidirt, verbeſſert und vervollſtändigt. Ihre Wirkung erhielt zudem einen außerordentlichen Nachdruck durch die Guizot'ſche Schrift, welche hauptſächlich gegen das Vorurtheil auftrat, daß es Shakeſpeare an Kunſt und ſeinen Werken an Einheit gefehlt habe. „Nie, heißt es hier unter andrem, hat Shakeſpeare ohne Kunſt geſchrieben, er hat nur ſeine eigene gehabt, die es in ſeinen Werken zu entdecken gilt. Man ſuche die Mittel auf, deren er ſich bediente und die Ziele, die er damit erſtrebte. Erſt dann wird man ſein Syſtem wahrhaft erkannt haben, erſt dann wird man wiſſen, ob es für uns noch weiter zu entwickeln iſt. Die Einheit des Eindrucks, dieſes höchſte Geheimniß der dramatiſchen Kunſt, iſt die Seele der großen Schöpfungen dieſes Dichters und der Gegenſtand ſeines unabläſſigen Strebens, wie es der Zweck aller Regeln eines jeden Syſtems iſt. Die ausſchließlichen Parteigänger des claſſiſchen Syſtems haben geglaubt, daß ſich die Einheit des Eindrucks nur mit Hilfe der drei Einheiten erreichen laſſe; Shakeſpeare hat ſie mit anderen Mitteln erreicht.“

1821 ließ ſich Nodier, 1823 Henri Beyle, unter dem Pſeudonym Stendhal, in einer Schrift Racine et Shakespeare, in einem ähnlichen, gegen die alte Schule gerichteten Sinne vernehmen. „Die Romantiker. heißt es hier, rathen niemand, Shakeſpeare unmittelbar nachzuahmen. Worin man ihm folgen muß, iſt nur die Art, die Welt, in welcher wir leben, zu betrachten und aufzufaſſen.“

Dieſe Bewegung erſchien jetzt bereits ſo ſtark und gefahr-

*) Neu abgedruckt in Passé et présent, par Mr. de Rémusat. Paris 1847. I. 140.

**) 1852 neu aufgelegt unter dem Titel: Shakespeare et son temps.

drohend, daß sich die Academie 1823 öffentlich gegen die Neurer erklärte und ein neues vernichtendes Urtheil gegen Shakespeare aussprach. Das Journal des Débats nahm für die Puristen, Le conservateur littéraire und le Globe für die neue Schule Partei. Nodier, St. Beuve, Rémusat, Alfred de Vigny, Magnin gehörten neben den Gebrüdern Deschamps und Victor Hugo zu ihren bedeutendsten Vorkämpfern.

Nodier hatte anfangs geglaubt den neuen dramatischen Messias der Schule in Lemercier zu finden, welcher in seinen neuesten Dramen den neuen Ansichten huldigte, sie fand ihn aber, wenn auch vielleicht nicht in einer völlig genügenden, so doch in einer ungleich größeren Kraft.

Victor Marie Hugo,*) Sohn eines Offiziers, der sich unter dem Kaiserreich bis zum General aufgeschwungen hatte, wurde am 26. Februar 1802 zu Besançon geboren. Seine Kindheit verlief unter den wechselndsten, gegensätzlichsten Eindrücken, da sein Vater fast unmittelbar nach seiner Geburt nach Elba und dann nach Calabrien versetzt wurde, wo er unter andern mit der Bekämpfung des Räuberhauptmanns Fra Diavolo beauftragt war. Die Romantik der hier in sich aufgenommenen Eindrücke ward aber schon 1809 unterbrochen, da die Mutter zum Zweck der Erziehung der Söhne mit diesen jetzt nach Paris übersiedelte, ein Aufenthalt, der 1811 wieder mit Madrid vertauscht wurde, wo der Vater inzwischen zum Majordomus des Palastes ernannt worden war. Auch hier war aber kein Bleiben. Schon 1812 mußte Victor der Mutter auf's Neue nach Paris folgen, wo er dem Wunsche des Vaters gemäß, zum Offizier ausgebildet werden sollte. Doch waren dies nicht die einzigen Gegensätze, unter deren Einwirkung sich die Seele des mit seltenen Eigenschaften, besonders mit einer überaus erregbaren und leicht entzündlichen Phantasie begabten Knabens entwickelte. Von fast größerer Bedeutung hierfür war der tiefgehende Gegensatz, welcher sich später zwischen seinem, im Dienste der Revolution und des aus ihr hervorgegangenen und von ihren Ideen durchtränkten Kaiserthums zu Ansehen gekommenen Vater und seiner Mutter

*) Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie (theils von ihm, theils von Mdme. Hugo). Paris 1863. 2 v. — Vaperau. Année litteraire. (Berichtet über die einzelnen Werke.) — Julian Schmidt, a. a. O. II. 315. — Théâtre de Victor Hugo. Paris, Hachette 1872. 4 Bde., welche sämmtliche Vorreden und den Abdruck der gerichtlichen Verhandlungen, welche einzelne Stücke hervorriefen, enthalten und mit Noten versehen sind.

entſtand, einer ſich mit leidenſchaftlicher Begeiſterung dem wiederauferſtehenden Königthum und der Kirche anſchließenden Vendéerin — ein Gegenſatz, der ſich allmählich zu einem völligen Zwieſpalt entwickeln ſollte. Von beiden Seiten blieben Eindrücke in der Seele Victor Hugo's zurück, doch mußten zunächſt die ihm von ſeiner Mutter zukommenden vorherrſchen. Dem Haß gegen das Kaiſerthum blieb er faſt durch ſein ganzes Leben treu, nur nach ſeinem Bruch mit dem Königthum, nach der Julirevolution erfuhr dies inſofern eine Aenderung, als er die Perſon Napoleon's, die als Erſcheinung und Capacität durch ihre Größe ſeine Bewunderung erregte, nun vom Kaiſerthum trennte. Zu jener Zeit aber war er noch ganz von den royaliſtiſchen und kirchlichen Geſinnungen ſeiner Mutter und Chateaubriand's ergriffen. Sie wurden in ihm durch die Ereigniſſe der Zeit und die endliche gerichtliche Trennung der Eltern nur noch genährt und geſtärkt. Sein Vater machte von dem Rechte Gebrauch, ihn der Leitung der Mutter ganz zu entziehen und übergab ihn dem Collège de Louis le Grand zur weiteren Ausbildung, doch ſollte grade dieſer Zwang, verbunden mit ſeiner Abneigung zur Mathematik, ihm die militäriſchen Studien noch völlig verleiden, wogegen ſeine poetiſchen Anlagen, die ſich bereits früher geregt hatten, jetzt ſtärker hervortraten. So war ſchon 1816 ein noch ganz in den academiſchen Regeln und Formen befangenes Trauerſpiel entſtanden, welches die Rückkehr der Bourbons feierte. 1819 waren zwei ſeiner Oden von der Académie des jeux floraux zu Toulouſe preisgekrönt worden, die ebenfalls wieder den Royalismus verherrlichten, ſo daß er bei Erſcheinen ſeiner Odes et ballades (1822) ſich bereits einer ſehr glänzenden literariſchen Stellung erfreute. Die royaliſtiſche kirchliche Partei hatte ihn auf ihren Schild gehoben; Chateaubriand, der poetiſche Heerführer derſelben, ihn als das enfant sublime gefeiert, er ſelbſt aber ſich an die Spitze einer neuen literariſchen Fraktion geſtellt, indem er den Conservateur littéraire (1819—21) gründete. Sein damaliges poetiſch literariſches Glaubensbekenntniß iſt in der Vorrede zu den Odes et ballades niedergelegt, worin es noch heißt: „Die Geſchichte iſt nur dann poetiſch, wenn man ſie von der Höhe der monarchiſchen Ideen und des religiöſen Glaubens betrachtet.“

Der Beifall, welcher den Dichter umrauſchte, dem als Lyriker unbeſtritten der nächſte Platz neben Chateaubriand und Lamartine eingeräumt wurde, trieb ihn zunächſt zwar immer noch weiter in dieſe

Richtung hinein, doch lange vor der Julirevolution erscheint er beträchtlich ernüchtert und es ist keine leere Phrase, wenn er, sich nun zum ersten Male rückhaltlos zu den entgegengesetzten Ansichten bekennend, sagt: „Meine alte royalistisch-katholische Ueberzeugung ist seit 10 Jahren mit dem fortschreitenden Alter mehr und mehr durch die Erfahrung dahingeschwunden. Es blieb wohl noch immer etwas davon in meiner Seele zurück, doch ist es kaum mehr, als eine religiöse, poetische Ruine."

Victor Hugo's erste, noch vor diese Zeit fallenden Dramen sind schon allein Beweise dafür. In Cromwell tritt er zwar noch schwach für das Königthum ein; in Hernani läßt er es schon in einem schwankenden Lichte erscheinen, in Marion de Lorme aber ganz heruntergekommen und kläglich. Es war also keineswegs erst die Hernani verkürzende und Marion de Lorme hindernde Theatercensur, welche Victor Hugo das Königthum in einem ungünstigeren Lichte zeigte. Man würde sie vielmehr gar nicht gegen ihn anzuwenden nöthig gehabt haben, wenn diese Stücke nicht schon so Vieles enthalten hätten, was royalistische Ohren unsanft berühren mußte.

Als Victor Hugo das Drama ernster in's Auge zu fassen begann, feierte gerade das Melodrama durch eine ganz neue Art der Bühnen- und Schauspielkunst seine Triumphe. Die Dichter, die sie doch selbst erst ins Leben gerufen hatten, ordneten ihr sich bald unter, und kamen zum Theil in Gefahr, hierdurch in eine ähnliche Stellung zu ihr zu gerathen, wie einst die Canevasdichter zu den Stegreifspielern. Es war daher von keiner geringen Bedeutung, daß die vom Theater français zurückgewiesenen, in einem freieren Tone schreibenden, dem romantischen Einflusse etwas nachgebenden classischen Dichter Raum neben ihnen gewannen. Besonders auf einen Geist von so tiefem und feinem Formgefühl, wie Victor Hugo konnte diese doppelte Einwirkung sicher nicht gleichgiltig bleiben. Doch stand dieser Dichter ganz augenscheinlich unter ihr nicht allein, sondern zugleich unter dem Einfluß der großen Dichtungen Shakespeare's, Walter Scott's, Byron's, Schiller's, sowie der älteren spanischen Dramatiker, wenn er diese auch nur überwiegend nach ihren theatralischen Wirkungen aufgefaßt haben mag. Julian Schmidt begrenzt dies sogar noch enger mit den Worten: „In der Methode seiner drama-

tiſchen Poeſie haben ihn Shakeſpeare und Schiller beſtimmt, den romantiſchen Inhalt hat er aus Calderon genommen."

Die Tragödie Cromwell, mit welcher Victor Hugo 1827 hervortrat und die ſchon ihrer Länge wegen nicht für die Bühne beſtimmt ſein konnte, würde ohne die Bedeutung des Autors und ohne den Anhang, den dieſer bereits ſich erworben hatte, ſchwerlich eine größere Wirkung auszuüben vermocht haben. Auch iſt dieſe mehr, als der Dichtung, der ihr vorausgeſchickten Einleitung zuzuſchreiben, in der er den Beſtrebungen der romantiſchen Dramatiker zuerſt einen beſtimmten lehrhaften Ausdruck gab, und welche zugleich ein leidenſchaftlicher Abſagebrief an die Doctrin des academiſch claſſiſchen Dramas war, worin beſonders die Lehre von der Einheit des Orts und der Zeit und ihren verderblichen Wirkungen bloßgelegt wurde. „Legen wir den Hammer an dieſe alten Theorien, Poetiken und Syſteme! — ruft der Dichter hier aus. — Brechen wir dieſe alten Gerüſte ab, welche die Façade der Kunſt maskiren! Es giebt weder Regeln, noch Modelle, oder vielmehr es giebt keine anderen Regeln, als die allgemeinen Geſetze der Natur, die ſich auf die Kunſt im Ganzen beziehen, und die beſondern Geſetze, welche für jedes einzelne Werk aus den Lebensbedingungen jeder einzelnen dichteriſchen Individualität entſpringen. Jene ſind ewig und innere, ſie bleiben, dieſe ſind veränderlich, ſie ſind äußere und gelten nur für den einzelnen Fall." Nach ihm hat das Drama die Natur und Wahrheit zu ſuchen, aber nicht dieſe allein; ſchon weil es keine abſolute Realität zu geben vermag. Die Kunſt iſt ihm vielmehr eine Verbindung des Idealen und Realen. Ihre Wahrheit müſſe daher auch noch eine andere, als die bloße Naturwahrheit ſein. Das Drama ſoll die Natur ſpiegeln, aber nicht ſpiegeln ſchlechthin, weil es dann gegen die Natur nur zurückſtehen würde, der Spiegel muß ein concentriſcher Spiegel ſein, der aus einem beleuchteten Punkte einen leuchtenden, aus einem leuchtenden eine Flamme macht. Das Weſen des Dramas ſoll nicht das Schöne, ſondern das Charakteriſtiſche ſein. Was der Dichter zu vermeiden hat, ſei das Gemeine, von ihm müſſe er die Natur und ihre Wahrheit befreien. Dies ſoll hauptſächlich dadurch geſchehen, daß er ſein Bild ganz von Localfarbe erfüllt erſcheinen läßt, die aber nicht eine nur äußerliche hervorgebrachte, oberflächliche ſein darf, ſondern eine aus dem Herzen der Dichtung kommende, alles durchdringende ſein muß. Ein zweites

Mittel ſieht er hierzu in der Anwendung des Verſes, doch mache dieſer es niemals allein. Vielmehr erſcheint ihm nichts ſo gemein, als die conventionelle Eleganz und Schönheit des Ausdrucks. Alles Gekünſtelte ſei zu vermeiden. Der unmittelbarſte, der natürlichſte leichthin vom Komiſchen zum Tragiſchen übergehende Ausdruck ſei auch der ſchönſte. Das romantiſche Drama insbeſondre müſſe eine Verbindung des Idealen mit dem Realen, des Ernſten und Heiteren, des Erhabenen und des Grotesken, die Seele unter dem Körper, die Tragödie unter der Komödie ſein.

Wie man über die Bedeutung dieſer Lehre auch denken mag, ſo iſt zwiſchen ihr und der Anwendung, welche der Dichter von ihr in dem vorliegenden Werke gemacht, doch noch ein bedeutender Unterſchied. Man wird von ſeinem Cromwell unmöglich einen Rückſchluß auf den Werth dieſer Lehre machen dürfen. Schließt ſie doch keineswegs die Forderungen der inneren Einheit, der Harmonie eines folgerichtigen Aufbaus, einer geſchloſſenen Struktur von ſich aus. Cromwell aber iſt ein chaotiſches Werk, deſſen Theile nur loſe und äußerlich mit einander verbunden ſind und in keinem ebenmäßigen Verhältniſſe zu einander ſtehen. Die beabſichtigte Verbindung des Erhabenen mit dem Grotesken iſt hier keine organiſche, vielmehr ſind dieſe Gegenſätze meiſt ganz willkürlich an einander geſchweißt. Wo ſie aber auch innerlicher verbunden erſcheinen, iſt dies doch ſelten für den Zweck der Darſtellung und für die Situation charakteriſtiſch, daher das, was der Dichter darin charakteriſtiſch nennen würde, nicht ſelten in das, was er doch gerade vermeiden will, in's Gemeine, wie das, was er grotesk nennen würde, ins Läppiſche und Poſſenhafte fällt.

Victor Hugo behandelt in dieſem Drama den inneren und äußeren Kampf, welchen Cromwell in ſeinem ehrſüchtigen Streben nach der Krone zu durchkämpfen hatte; doch wird dieſer uns nicht in einer ſich ſteigernden, der Kataſtrophe unaufhaltſam zudrängenden und durch ſie zu endgiltiger Entſcheidung kommenden Handlung, ſondern in einer Reihe breit ausgeſponnener, zum Theil gar nicht zur Sache gehörender, zum Theil aus dem Stile der Darſtellung fallender Epiſoden vorgeführt, in denen das Geſchichtliche meiſt nur einen anekdotiſchen Charakter hat. Cromwell muß jeden Schritt, den er nach ſeinem Ziele vorwärts gemacht, wieder zurückthun und trotz der mannichfachen Situationen, die wir an der Hand des Dichters durchlaufen, befinden

wir uns am Schluſſe genau auf demſelben Punkte, von welchem wir ausgingen. Cromwell hat zwar, vom Zufall begünſtigt, alle gegen ihn geplanten Liſten durchkreuzt, doch nur, indem er ſich immer wieder den Schein zu geben wußte, als ob er der Krone entſage. Aufgegeben iſt zuletzt aber ebenſowenig, wie die leidenſchaftliche Begier, der feſte Entſchluß immer wieder nach derſelben zu greifen. Der Dichter läßt uns ſelbſt keinen Zweifel darüber. Das letzte Wort ſeines Stücks iſt der heimliche Gedanke Cromwells — „Wann werde ich König ſein?“

Die bedeutendſte Einwirkung auf ſie hat ohne Zweifel Walter Scott ausgeübt. Die Scenen Cromwell's mit ſeiner Frau und ſeiner Tochter und die zwiſchen dem Nekromanten Manaſſe und Cromwell erinnern aber auch an verwandte Scenen in Schiller's Wallenſtein, den Victor Hugo wohl nur aus franzöſiſchen Bearbeitungen kannte. Die Volks- und Verſchwörungsſcenen des letzten Akts weiſen endlich auf Shakeſpeare's Julius Cäſar hin. Doch iſt der franzöſiſche Dichter überall hinter ſeinen Vorbildern zurückgeblieben, ſo daß man von ſeinem dramatiſchen Talente, trotz mancher werthvollen Einzelheiten hier noch keine zu große Meinung gewinnen konnte. Gleichwohl rief das Erſcheinen des Werks eine mächtige Erregung, eine enragirte Parteiung hervor. Die Puriſten ſchloſſen ſich feſter zuſammen und erklärten den ketzeriſchen Neuerungen den Krieg. Die Romantiker noch verſtärkt aus der ſtudentiſchen Jugend, nahmen ſogar äußerlich mit ihren wallenden Lockenköpfen, ihren bebänderten Spitzhüten eine herausfordernde Haltung an.

Inzwiſchen war es Alexander Dumas gelungen, ſeinem in romantiſchem Geiſte, mit einer ungleich glücklicheren theatraliſchen Verve und in einer lebendig bewegten, farbenreichen Proſa geſchriebenen Drama Henri III. Eingang auf dem Theater français zu verſchaffen und einen großen Erfolg damit zu erringen (1829). Ihm folgte Victor Hugo mit ſeinem Hernani (1830). Er iſt ebenfalls wieder in Alexandrinern geſchrieben, der Dichter erſcheint aber als ein völlig anderer darin. Er hat ſich diesmal in der Führung der Intrigue, in der ausgeklügelten Spitzfindigkeit der Situationen, das alte ſpaniſche Drama zum Vorbild genommen. Von letzteren dürften ſogar einige direct für dasſelbe entlehnt worden ſein. Das Geſchichtliche hat, wie bei den ſpaniſchen Dichtern, auch hier eine ſehr willkürliche, phantaſtiſche Behandlung erfahren, die vorzugsweiſe auf

den ſceniſchen und ſchauſpieleriſchen Effect berechnet erſcheint, doch fehlt hier das Tiefſinnige, welches dort das Willkürliche der Erfindungen mildert und bedeutungsvoll macht. Obſchon die Handlung auch hier noch hie und da etwas Sprung- und Epiſodenhaftes zeigt, ſo erſcheint ſie im Ganzen doch ungleich geſchloſſener. Die Entwickelung drängt in ſpannender Weiſe der Kataſtrophe zu. Die Charaktere, wenn ſie auch mehr, als wünſchenswerth, den Situationen und ihren Effekten untergeordnet erſcheinen, nehmen ein ſelbſtändigeres und dramatiſcheres Intereſſe in Anſpruch. Auch iſt der Charakter und die Struktur der Viktor Hugo'ſchen Dramen hier ſchon in der Hauptſache feſtgeſtellt. Jeder Akt bildet ein in ſich abgeſchloſſenes und doch nach dem beabſichtigten Totaleindruck des Ganzen geſtimmtes Gemälde von einem ganz eigenthümlichen Colorit, wodurch er ſich wirkungsvoll von den übrigen abhebt, ſich doch mit ihnen ergänzend, was durch das Spannende der Handlung gefördert wird.

Marion de Lorme war mit Hernani ſchon im Jahre 1829 und zwar noch früher, als dieſer entſtanden. Sie ſollte jedoch erſt ſpäter und nach mancherlei Widerſtande zur Aufführung kommen. Die Anhänger der claſſiſchen Doctrin übten nicht nur auf das Theater français, auf die Preſſe, auf die Cenſur ihren Druck und Einfluß aus, eine Deputation der Academie reichte 1829 auch noch ganz unmittelbar eine Petition gegen die Neuerer bei Carl X. ein. Durch die Cenſur hatte man zwar das Verbot der Marion de Lorme erlangt, Carl X., welcher den Dichter ſogar für den hierdurch erlittenen Schaden durch eine Erhöhung ſeiner Penſion von 3000 auf 6000 fr. entſchädigen wollte, was von Victor Hugo aber abgelehnt wurde, weigerte ſich jedoch in ähnlicher Weiſe gegen Hernani vorzugehen. „In Dingen der Literatur," erwiderte er den Petenten, „habe ich nur, ſowie Jeder von Ihnen, meine Herren, meinen Platz im Parterre." Hernani kam alſo am 26. Februar 1830 im Theater français zur Aufführung. Das Publikum war aufs Höchſte geſpannt. Beide Parteien ſtanden einander zum Kampfe gerüſtet gegenüber. Erſt der vierte Akt ſchlug durch. Der fünfte entſchied den Sieg für den Abend zwar vollſtändig, doch ſollte derſelbe noch heftig beſtritten werden. Die zweite Aufführung bezeichnet einen der tumultuariſcheſten Abende des Theater français, er wurde vielleicht nur

von dem der ersten Aufführung des Germanicus im Jahr 1817 übertroffen. Damals entsprang aber der Kampf politischen Motiven, es war eine Schlacht zwischen Bonapartisten und Royalisten, die mit Fäusten und Stöcken geschlagen wurde und sich auf die Straße mit übertrug. Heute war der Kampf jedoch nur ein ästhetischer. Die Stöcke waren verschwunden, die Fäuste aber geblieben. Der Sieg fiel den Romantikern zu; was sich in den nächsten Vorstellungen wiederholte, bis der Widerstand der Puristen endlich erstarb. Hernani hatte 54 Vorstellungen hinter einander. Die classische Tragödie und Doctrin hatte eine Niederlage erlitten, von der sie sich bis jetzt nur einmal, aber blos vorübergehend erholte.

Hernani ou l'honneur castillan behandelt, wie der Titel schon andeutet einen der hauptsächlichsten Gegenstände des altspanischen Dramas. Drei der hervorragenden Persönlichkeiten des Stücks werden in verschiedener Weise von dem starren Begriff der castilianischen Ehre bewegt. Alle drei: Don Ruy Gomez de Silva, ein stolzer hochsinniger Edelmann, Hernani, der geächtete Bandit, der aber ebenfalls einem hohen Hause entstammt, und der König Don Carlos, späterer Carl V., verlangen nach dem Besitz der schönen Donna Sol, welche Don Gomez verlobt ist, des Königs Liebe zurückweist, dem vom Gesetze verfolgten Hernani aber in Noth und Verderben zu folgen entschlossen ist. Es ist diese Liebe, welche bei diesen drei Männern mit dem Begriffe der Ehre in Conflict geräth, was sowohl die bösen Leidenschaften, wie die guten Neigungen ihrer Seele entbindet. Der König fällt in die Hände Hernani's, der ihn zum Zweikampf fordert und da er dessen sich weigert, von dieſem, der ihn zu morden verschmäht, im Stolze der Uebermacht freigegeben wird. Hernani fällt in die Hände des Don Gomez, dessen Ehre er aufs tiefste verletzt hat, der ihn aber nichtsdestoweniger, weil er, bevor er dies wußte, ihn seines Schutzes versichert hatte, mit Gefahr seines Lebens gegen den König vertheidigt. Dieser, in dessen Gewalt endlich beide gefallen sind, der aber inzwischen Kaiser geworden ist, will nicht minderen Edelmuth zeigen. Er nimmt beide zu Gnaden auf, bestimmt Gomez, dem Besitze von Donna Sol zu entsagen, und vereinigt hierauf Hernani mit dieser. Hernani, der seine Freiheit von Don Gomez nur durch das Versprechen erkauft hatte, Rache an dem König zu nehmen, sobald aber dieses geschehen und Gomez hierzu das verabredete Zeichen geben würde, sich selber zu tödten —

Hernani wird in der Hochzeitsnacht, da er seine schöne Braut eben umfangen will, durch dieses Zeichen, den unheimlichen Ton eines Horns, an sein unseliges Versprechen plötzlich gemahnt. Er löst nach schwerem Kampfe, indem er sich vergiftet, seine verpfändete Ehre ein. Donna Sol folgt seinem Beispiel und auch Don Gomez giebt sich, seine unbarmherzige That zu sühnen, den Tod.

Das Melodrama hatte längere Zeit durch den möglichst starken Gegensatz von Tugend und Laster, von sittlichem Adel und sittlicher Verworfenheit zu wirken gesucht, dabei aber jedes in individueller Getrenntheit darzustellen geliebt. Obschon es bei Victor Hugo an solchen reinen Gegensätzen gleichfalls nicht fehlt, suchte er doch die Stärke seiner Darstellung vorzüglich darin, daß er diese Gegensätze auch noch in eine und dieselbe Persönlichkeit verlegt und ihr tragisches Schicksal nicht nur aus dem Widerspruche mit der Welt, sondern zugleich aus diesem inneren Widerspruche entwickelt. Ja, er erblickte den höchsten Triumph der Kunst gerade darin, hierdurch die sittliche Häßlichkeit, die ungeheuerliche Verworfenheit zum Mittelpunkte des Interesses seiner Darstellung zu machen. Dies geschah in noch gemäßigter Weise in seiner Marion de Lorme und erreichte seinen Gipfel in Le Roi s'amuse, denen Lucrecia Borgia und Marie Tudor hierin nur wenig nachstehen.

Die Verbindung des Häßlichen mit dem Schönen wird auch schon in der Vorrede zu Cromwell berührt. „Dieser Flecken — heißt es hier — soll nichts andres als die unabtrennliche Bedingung der eigentlichen Schönheit sein. Dieser starke Farbenauftrag, welcher nahe beleidigt, ist aus einer gewissen Ferne gesehen, ganz unerläßlich für die Wirkung des Ganzen. Nehmt das Eine hinweg und ihr vernichtet das Andre. Alles Eigenthümliche beruht nur hierauf." Erst in dem Vorworte zu Le Roi s'amuse aber formulirt er die Lehre vom Häßlichen in ihrer vollen Schärfe und treibt sie nun weit über die Grenzen ihrer Berechtigung hinaus. „Nehmt die häßlichste, abstoßendste, vollständigste Mißbildung — liest man hier — stellt sie so auf, daß sie am schärfsten hervortritt, auf die tiefste, verachtetste Stufe der menschlichen Gesellschaft, beleuchtet dies elende Geschöpf von allen Seiten durch die niedrigsten Contraste, und gebt ihm dann eine Seele, werft in diese Seele das reinste Gefühl, welches dem Menschen gegeben ist, das Gefühl eines Vaters — was wird geschehen? Dies

hohe Gefühl, durch gewisse Bedingungen erwärmt, wird vor euren Augen dieses herabgewürdigte Wesen verwandeln, das Kleine wird groß, das Mißgestaltete schön werden." Dies war es denn auch was, Victor Hugo nur auf eine andere Weise in Lucrezia Borgia darstellen wollte, in welcher der Mutterliebe eine ähnliche Rolle zugefallen ist. Doch auch schon in Marion de Lorme war es in zwar milderer, dafür aber fast noch anstößigerer Form versucht, hier wo die käufliche Liebe eines schönen Weibes plötzlich vom Zauber der echten, wahren, selbstlosen Liebe berührt wird und dieses in dem tragischen Conflicte der letzteren mit der früheren Verworfenheit untergeht. Wenn es aber schon fraglich ist, ob in einer Courtisane eine solche Reinheit der Empfindung überhaupt möglich, so muß doch jedenfalls das Mittel, welches sie zur Rettung ihres Geliebten ergreift, gerade bei ihr als ein sehr zweideutiges Opfer erscheinen. Nur ein reines Weib würde, wenn überhaupt, dasselbe darbieten dürfen, um damit vollen Glauben finden zu können. Ein anderer Fehler des Stücks ist, daß der Dichter das Hauptmotiv mit einem zweiten verknüpfte, das in seiner Behandlung fast noch einen größeren Raum, als das erste einnimmt, und ihm doch in gar nichts verwandt ist, ich meine das Duellmotiv. Nichtsdestoweniger bezeichnet Marion de Lorme im dramatischen Sinne einen großen Fortschritt des Dichters. Der Conflict entwickelt sich mit größerer dramatischer Kraft. Das Colorit ist energischer, harmonischer, stimmungsvoller.

Victor Hugo erzählt, daß er nur bis zum Sturze der Regierung Carl X. an der Veröffentlichung dieses Stücks behindert worden sei, das eigene Gefühl ihn aber bestimmt habe, dieselbe noch weiter zu verzögern, weil man sonst leicht eine gehässige Anspielung auf den gestürzten König darin hätte finden können, an die er niemals gedacht habe. Diese Rücksicht war dem Dichter allerdings um so mehr geboten, als Carl X. sich gegen ihn immer wohlwollend verhalten hatte. Auch sollte Victor Hugo nur zu bald die Erfahrung machen, daß das neue Regime der Freiheit der Theater keine größere Sicherheit bot, obschon sie durch die Charte gewährleistet war. Das am 22. November 1832 zur Aufführung gelangte Drama, Le Roi s'amuse wurde unmittelbar darauf verboten.

Der Dichter protestirte in der geharnischten Vorrede zu diesem Stück gegen diesen ungesetzlichen Gewaltact, zugleich aber auch gegen den wider dasselbe erhobenen Vorwurf der Unsittlichkeit, der ihm

nicht nur von der Regierung, ſondern auch von einem Theile der Kritik und des Publikums gemacht wurde.

„Das Theater — heißt es hier — iſt wie man nicht genug wiederholen kann, in unſeren Tagen von der weittragendſten Bedeutung, einer Bedeutung, die ſich mit der zunehmenden Civiliſation nur noch ſteigern wird. Das Theater iſt eine Tribüne. Es iſt eine Kanzel. Es ſpricht laut und vernehmlich. Wenn Corneille ſagt:

‚Pour être plus qu'un Roi, tu te crois quelque chose —'

ſo wird Corneille zum Mirabeau. Wenn Shakeſpeare ſagt:

‚To die, to sleep —'

ſo wird er zum Boſſuet. — Der Autor dieſes Dramas weiß, welch große und ernſte Sache die Bühne iſt; er weiß, daß das Drama, ohne die Grenzen der Kunſt verlaſſen zu müſſen, eine nationale, ſociale, humanitäre Miſſion zu erfüllen hat. Er fragt mit Strenge und Beſonnenheit nach der philoſophiſchen Tragweite ſeines Werks, weil er ſich verantwortlich dafür weiß und nicht will, daß die ſeinen Stücken lauſchende Menge ihn eines Tages für das, was er ihr vorträgt, zur Rechenſchaft ziehe. Auch der Poet hat eine Verantwortung für die ihm vertrauenden Seelen und der Autor hofft immer nur Scenen auf der Bühne zu entwickeln, welche erfüllt von guten Lehren und Rathſchlägen ſind. Er wird immer gern den Sarg in den Banketſaal bringen, die Orgien von Todesgeſängen unterbrechen und die Kapuzen neben den Masken erſcheinen laſſen. Was aber die Krankheit und das Elend betrifft, ſo wird er ſie niemals im Drama ausbreiten, ohne auf das Abſtoßende dieſer Nacktheiten den Schleier einer tröſtenden Idee zu werfen. Er wird Marion de Lorme nicht auf der Bühne erſcheinen laſſen, ohne die Courtiſane durch etwas Liebe zu reinigen, noch den mißgeſtalteten Triboulet ohne das Herz eines Vaters, noch die ſchreckliche Lucrezia ohne das Gefühl einer Mutter. Laßt durch das Ganze nur eine ſittliche, mitleidweckende Idee gehen und es giebt nichts Häßliches und Abſtoßendes mehr. Das verächtlichſte Ding, wenn ihr es mit einer religiöſen Idee verbindet, wird heilig und rein. Hängt Gott an den Galgen, ſo habt ihr das Kreuz."

Victor Hugo mag von dieſen Abſichten erfüllt geweſen ſein, doch ging er ſicher bei Verfolgung derſelben weit über das Ziel. Er mag in der dichteriſchen Erregung ſich in die Ueberzeugung hineingeredet haben, nie andre als äſthetiſche und moraliſche Wirkungen zu erſtreben, doch war er dann wenigſtens in einer gewiſſen Selbſttäuſchung befangen. Nur zu oft hat er ſie, vielleicht ohne ſich deſſen deutlicher bewußt zu werden, der theatraliſchen Wirkung zum Opfer gebracht. Er iſt ein Meiſter des dramatiſchen Colorits, wie er dem

französischen Drama überhaupt erst den von Diderot geforderten Zauber der Farbe und das durch sie zu erreichende Stimmungsvolle gegeben hat, selbst hierbei ist er aber nicht immer in künstlerischer Weise zu Werke gegangen. Nur zu häufig erscheint er berechnend darin. Er hat Farbe und Stimmung nicht selten zur Hauptsache gemacht und ihnen die Handlung untergeordnet. Wohl hat er scenische Wirkungen erzielt, die man vorher auf der französischen Bühne nicht kannte und den Kreis derselben mächtig erweitert. Auch war er der Erste nicht, der diese Wirkungen um ihrer selbst willen suchte, aber er ist hierin weiter, als vor ihm irgend ein Dichter von seiner Bedeutung gegangen. Ich will, um dies zu erhärten, mich nur auf ein einziges Beispiel berufen. Der Effect jener in die Liebestrunkenheit Hernani's hereinklingenden Todesmahnung durch den Ton des verhängnißvollen Hornes hat sowohl in Le Roi s'amuse, wie in Lucrezia Borgia wieder sein Seitenstück gefunden. Dort klingt in den Rachejubel Triboulets, der den König todt unter seinen Füßen zu haben glaubt, der lebensfrohe Gesang desselben, ihn plötzlich mit einer dunklen, schrecklichen Ahnung erfüllend, herein. Hier wird das Bachanal der todtgeweihten Gäste Lucrezia Borgia's plötzlich von den unheilverkündenden Todesgesängen der Mönche unterbrochen, welche den arglosen Uebermuth derselben in Entsetzen und Grausen verkehren.

Le roi s'amuse und Lucrezia Borgia bezeichnen die Höhepunkte des Victor Hugo'schen Dramas. In ihnen erscheint er als Meister der dramatischen Technik und, wie schon gesagt, des dramatischen Colorits. Auch wird man, wie viel gegen die Richtung, die er dem neuesten Drama gegeben, auch einzuwenden ist — denn gewiß haben seine Grundsätze und Ansichten nicht nur den berechneten Bühneneffect, sondern auch die sociale Tendenz, mit dem Scheine berechtigter Factoren umkleidet, so daß das sociale und socialistische Drama vielfach an ihm angeknüpft hat, — doch nicht vergessen dürfen, daß er den bildsamen dramatischen Elementen, die im Melodrama roh und ungestaltet verstreut lagen, eine künstlerische und ideale, so wie überhaupt dem Drama eine freiere Form und einen neuen Inhalt gegeben, der zwar zuweilen von einem romanhaften Charakter, aber von ihm in seinem dramatischen Kerne ergriffen worden ist; sowie daß er endlich ganz neue dramatische Probleme aufgeworfen, ganz neue und jeden-

falls ergreifende Conflicte und nicht blos große Ungeheuerlichkeiten, sondern auch große Schönheiten entwickelt, ja fast alle seine Nachfolger an poetischer Stimmung, an poetischen Intentionen übertroffen hat. Hätte er aber auch kein Verdienst weiter als das, welches ihm Niemand bestreiten wird, den Conventionalismus des alten classischen Dramas gebrochen und die Bahn für etwas Lebendiges, Eignes und Freies geöffnet zu haben, so würde ihn dies schon allein zu einer bedeutenden Erscheinung in der Entwicklung des französischen Dramas machen. Alphonse Royer, ein Altersgenosse des Dichters*) sagte, um diese Bedeutung ins Licht zu stellen: „Ich wollte nur, daß diejenigen, welche den Untergang jener Epoche der tödtlichsten Langeweile und der Unfähigkeit noch immer bedauern, zu sechs Monaten Phocion oder Pertinax verurtheilt würden."

Die Absicht, welche Victor Hugo mit seiner Lucrèce Borgia ververfolgte, hat er zum Theil selbst in den Worten dargelegt:

„Was ist diese Lucrèce Borgia? Nehmt die moralische Verworfenheit, wie ihr sie euch häßlicher, abstoßender, vollständiger nicht denken könnt, bringt sie dahin, wo sie am stärksten hervortreten muß, in das Herz eines Weibes, das mit allen Vorzügen physischer Schönheit und fürstlicher Größe ausgestattet ist, die dem Verbrechen seinen Schwung geben, und mischt dieser moralischen Ungeheuerlichkeit ein reines Gefühl, ja das reinste Gefühl, dessen das Weib fähig ist, das Gefühl einer Mutter bei, stellt in eurem Ungeheuer eine Mutter dar und es wird interessant, ja dieses Geschöpf, das zuvor nur Grauen erregte, wird Mitleid erwecken, diese häßliche Seele — sie wird vor euren Augen fast schön werden."

Man sieht, Lucrèce ist dem Triboulet des Roi s'amuse in einer bestimmten Beziehung verwandt, sie steht in einem bestimmten Gegensatze zu diesem. Doch wird man zu berücksichtigen haben, daß wenn Victor Hugo hier, wie in noch verschiednen andren Stücken, das Häßliche durch das Gute zu verschönern sucht, er doch keineswegs das Häßliche selbst für etwas Schönes ausgiebt. Vielmehr wird bei ihm das Gute immer zur Nemesis an der Verworfenheit, und die Ver-

*) Er wurde 10. Septbr. 1803 geboren, gehörte der liberalen und romantischen Richtung an, widmete sich nach 1830 der dramatischen Carrière, leitete eine Zeit lang das Odéon uud wurde endlich General-Inspector der schönen Künste. Er schrieb verschiedene Romane, Comödien und Operndichtungen, sowie die Histoire universelle du théâtre, auf die hier vielfach verwiesen ist. Auch machte er sich durch eine Uebersetzung der Dramen Alarcons verdient.

worfenheit zum Würgengel des Glücks, nach welchem das ihr beigemischte Gute vergeblich ringt. Das Liebesglück Marion's, das Vaterglück Triboulet's, die Mutterſehnſucht der Lucrèce — ſie alle gehen an der Verworfenheit dieſer Perſonen zu Grunde, die ſich gegen ſie rächend erhebt.

Le Roi ſ'amuſe hatte bei ſeiner erſten und einzigen Vorſtellung keinen Erfolg, Lucrèce Borgia, welche 1833 zur Aufführung kam, einen um ſo größeren. Sie iſt in Proſa geſchrieben, was wohl der Grund, daß hier noch der letzte Reſt vom rhetoriſchen Pathos der alten claſſiſchen Tragödie verſchwunden iſt und die Rede ganz auf die Handlung bezogen, ganz aus den Charakteren und Situationen entwickelt erſcheint.

Auch die in demſelben Jahre erſchienene Marie Tudor und der 1835 nachfolgende Angelo ſind in Proſa geſchrieben. Sie zeigen eine ähnliche Gedrungenheit der dramatiſchen Structur; wie ſie überhaupt viele Vorzüge der Lucrèce theilen, ohne dieſelbe doch ganz zu erreichen. Beſonders ſind in Marie Tudor die ſeltſamſten theatraliſchen Effecte gehäuft. Mit der Geſchichte hatte der Dichter es ja ſchon immer ſo genau nicht genommen. Er hielt ſich mit Vorliebe an die anecdotiſchen Ueberlieferungen und glaubte in dieſen die größere poetiſche Wahrheit zu finden. In Marie Tudor hat ſich derſelbe der Willkür ſeiner Phantaſie aber ganz überlaſſen. Von der fanatiſchen Katholikin iſt — wie Julian Schmidt ſchon geſagt — nichts mehr übrig geblieben, ſie iſt zu einer Art gekrönter Buhlerin geworden, gegen deren trotzige Schamloſigkeit ſelbſt Marion noch eine Heilige zu nennen iſt. Sie hatte daher im Odeon nur einen getheilten Erfolg. Bemerkenswerth iſt hier wieder die Vorrede.

„Es giebt zwei Arten, die Menge im Theater zu erregen — heißt es darin — durch das Große und durch das Wahre. Das Große ergreift die Maſſe, das Wahre den Einzelnen. — Das, was die Größe Shakeſpeare's ausmacht, iſt, daß er immer beides zugleich ins Spiel ſetzt, ſo verſchieden es auch von einander iſt, denn die Klippe des Wahren iſt das Kleine, die der Großen das Falſche. In allen Werken Shakeſpeares giebt es aber Großes, das wahr, und Wahres, das groß iſt. Im Mittelpunkt aller ſeiner Schöpfungen liegt zugleich der Durchſchnittspunkt des Wahren und Großen, und wo dieſe zuſammentreffen, iſt die Kunſt immer vollkommen. Shakeſpeare und Michel-Angelo ſcheinen geboren worden zu ſein, das ſeltſame Problem zu löſen, welches aufzuwerfen allein ſchon abſurd erſcheint — immer in der Natur zu bleiben, indem man über

sie hinausgeht. Shakespeare übertreibt die Proportionen, aber er hält die Beziehungen inne. So ist Hamlet so wahr, wie jeder von uns, aber viel größer. Das macht, weil Hamlet kein Einzelner, wie wir, sondern der Mensch überhaupt ist. In den beiden Worten: wahr und groß, ist alles enthalten. Die Wahrheit schließt die Sittlichkeit, das Große, das Schöne ein. Es ist das, was sich der Autor immer zum Zweck gesetzt, wenn er es auch niemals erreicht hat. Was ist es z. B., was er in Marie Tudor verwirklichen wollte? Es ist dies: Eine Königin, welche ein Weib ist. Groß als Königin, als Weib aber wahr."

Es ist als ob Victor Hugo in seinen Dramen immer, in Marie Tudor aber noch mehr als in allen übrigen, nicht das, was an seinen Lehrsätzen wahr, sondern was an ihnen paradox ist, hätte beweisen wollen. Er treibt in ihnen das Wahre über sich selbst bis zum Paradoxen hinaus.

Der Mißerfolg im Odeon bestimmte den Dichter doch wieder an das Theater français zu gehen. Daß die Rolle der Caterina Bragadini in Angelo hier in die Hände der Melle Dorval, die der Tisbe in die von Melle Mars gelegt worden war, mußte bei dem Talent und der Eifersucht dieser beiden ausgezeichneten Künstlerinnen viel zum Erfolge des Stückes beitragen, in welchem der Dichter „in zwei ernsten und schmerzlich bewegten Gestalten, die in der Gesellschaft stehende und die von ihr ausgeschlossene Frau darstellen, dabei die eine gegen den Despotismus, die andere gegen die Verachtung schützen und zugleich zeigen wollte, welche Prüfungen die Tugend der einen zu bestehen hat und mit wie viel Thränen die andre von ihrem Schmutze sich waschen muß, indem in den Seelen derselben die Empfindlichkeit der Gattin durch die Pietät der Tochter, die Liebe zum Manne durch die Liebe der Mutter, der Haß durch die Hingebung, die Leidenschaft durch die Pflicht besiegt wird."

Ruy Blas (1837) war der letzte dramatische Erfolg Victor Hugo's. Er handelt von der Liebe eines Lakaien zu einer Königin, eines Lakaien freilich, in dem etwas Größeres schlummert, der sein Auge auf die Reize einer Königin wirft und in Folge einer Intrigue, welche die Entehrung der letzteren zum Zwecke hat, im Gewand eines Edelmanns an den Hof kommt, eine bedeutende Rolle hier spielt und so die Gunst der Königin wirklich erwirbt. Die Idee ist bizarr und phantastisch, die Ausführung theilweise glänzend, theilweise barock. Frédéric Lemaitre

führte am Odeon das anfangs bestrittene Drama einem glänzenden Erfolge zu.

Mit seinem letzten dramatischen Werke: Les Burgraves (1843) erlitt der Dichter dagegen eine entschiedene Niederlage. Er muß zwar noch zwei Tragödien, Torquemada und Les jumeaux, geschrieben haben, da sie von dem Buchhändler Lacroix bereits angekündigt wurden, sie sind aber bisher nicht erschienen. Daß Victor Hugo sich nur vor dem Beifall der seinen Burgraves unmittelbar folgenden Lucrèce Ponsard's von der Bühne zurückgezogen haben sollte, hat wenig Wahrscheinlichkeit. Hatte er doch schon lange einen noch größeren Rivalen im eigenen Lager zur Seite und die Siege, deren sich dieser grade jetzt in rascher Folge zu erfreuen hatte, dürften ihm wohl noch bedenklicher erschienen sein. Jedenfalls wollte er seinen wohl erworbenen Ruhm nicht durch neue Versuche wieder aufs Spiel setzen.

Alexandre Dumas*) wurde am 24. Juli 1803 zu Villers Cotterets geboren. Afrikanisches Blut rollte in seinen Adern, da sein Vater, der republikanische General Alexandre Davy Dumas, der Sohn des Marquis Davy de la Pailleterie und einer Negerin, Tinette Dumas, war. Alexandre verlor den Vater sehr früh und erhielt eine nur mittelmäßige Erziehung. 1823 wendete er sich nach Paris, wo er durch die Empfehlungen seiner Mutter eine Secretariatsstelle bei dem Herzog von Orleans erhielt. Nebenbei widmete er sich hier aber auch noch den Studien und schriftstellerischen Versuchen. 1825 trat er mit ein paar Theaterstücken, 1826 mit einem Bande Novellen hervor, 1827 aber begründete er seinen Ruf durch den mit ungeheurem Erfolge im Theater français zur Aufführung gelangten Henri III.

Dumas huldigte den romantischen Doctrinen, doch nur weil diese seinen phantastischen Hängen besonders entsprachen und er in der Romantik die Poesie der Zukunft sah. Eine Phantasie von ungewöhnlicher Stärke, eine überaus thätige Erfindungs- und Combinationskraft, ein hoch ausgebildetes Anempfindungsvermögen, das ihn befähigte, sich rasch in alle Situationen, Zustände und Zeiten zu versetzen, ein großes Talent für das Malerische, Stimmungsvolle, eine seltene Kraft des leidenschaftlichen Ausdrucks — das waren die Eigenschaften

*) Seine Memoiren. — Fitzgerald, Life and adventurer of A. Dumas. London 1873. — Julian Schmidt, a. a. O. II. S. 440. — Royer, a. a. O. V. S. 106. Théâtre complète de Alexandre Dumas. Paris 1841 und 1846.

und Fähigkeiten mit denen Alexandre Dumas seine literarische Carrière eröffnet hatte. Victor Hugo ging, wenn nicht immer von reinen, so doch von starken poetischen Antrieben aus; er vergriff sich zwar oft in den Zielen, die er dann aber immer für künstlerische und poetische hielt. Dumas überließ sich dagegen unbefangen dem Instinkte seiner Natur, und den Eingebungen seiner Phantasie und seines Talentes. Für ihn gab es im Wesentlichen nur zwei Zwecke der Poesie: den Effekt und den Gewinn. Sie setzten vor allem andren seine Erfindungs- und seine Gestaltungskraft ins Spiel. Doch verschwendete er das Gewonnene wieder eben so spielend und leicht, wie er es gewonnen hatte, so daß er trotz seiner großen Einnahmen sich lange in einem steten Wechsel von Reichthum und Armuth befand. Er war für jeden zu Hause, der seine Hilfe ansprach und wer ihm einmal aus der Noth geholfen, besaß fürs ganze Leben in ihm einen opfermüthigen Freund.

Christine, in welcher er die Geschichte Monaldeschi's behandelt hat, war früher geschrieben, als Henri III. Sie schließt sich mehr noch als dieser an das academische Schema an, daher sie auch noch in Versen geschrieben ist. Der Alexandriner, ohnehin eine tragische Fessel, war dies für Dumas mehr als für irgend einen andern Dramatiker. Das Stück wurde 1830 im Odeon gegeben, es fiel aber trotz des Spiels von Melle Georges in der Titelrolle durch. Nichtsdestoweniger hat Dumas den Vers noch verschiedene Male anzuwenden versucht, so in Charles VI. chez ses grands vaissaux und in Caligula (1837) ꝛc. Letzterer gehört sogar zu den bedeutendsten dramatischen Leistungen des Dichters. Der Stoff dieses Stücks sagte seinem Talente besonders zu. Die Schilderung der Zustände der römischen Kaiserzeit fand die entsprechenden Farben in den afrikanischen Elementen seiner Natur. Diese brachen auch in den frühesten seiner wilden, vom Melodrama und Byron beeinflußten Prosadramen, in Antony (1831), Térésa (1832), Angèle (1834) zuweilen hervor, in denen moderne Stoffe mit der heftigsten Leidenschaftlichkeit, mit der rücksichtslosesten Kühnheit, ja Frechheit, aber mit einer seltenen Kraft und Wahrheit der Farbe behandelt sind. Das große theatralische Talent des Autors war ganz außer Zweifel gestellt. Ueberwiegt in Henri III. noch das Epische, so zeigt sich hier, trotz des romanhaften, abenteurlichen Inhalts, im Aufbau, der Anordnung, der spannenden Entwicklung der Handlung die dramatische Kraft des Autors. Das Ganze läuft aber

immer nur auf erregende, spannende, marternde Unterhaltung hinaus. Zweifelsucht, Unglaube, wilde, auf Lebensgenuß dringende, egoistische Leidenschaft sind die Haupttriebfedern der vorgeführten Begebenheiten.

Noch mehr im Charakter des Melodramas und zum Theil mit Dichtern desselben zusammengearbeitet, daher auch meist an der Porte St. Martin, der Brutstätte der ausschweifendsten Form dieser Gattung zur Aufführung gebracht, sind Richard d'Arlington (1831), La tour de Nesle (1832), Cathérine Howard (1834), Don Juan de Marana (1837) und Louis Bernard (1843.) Den Richard d'Arlington schrieb Dumas mit Goubaux, den Tour de Nesle mit Gaillardet. Letzterer beschuldigte Dumas sogar der widerrechtlichen Aneignung.

In diesen Stücken war die Einheit der Zeit und des Orts völlig aufgegeben. Der Dichter theilte dieselben daher in Tableaux. Die in ihnen angehäuften Gräuel übersteigen zum Theil alle Vorstellung. Im Tour de Nesle feiert die Gemahlin Ludwig X. mit ihren beiden Schwestern die wüstesten Orgien, zu denen sie jedesmal drei junge fremde Cavaliere aufgreifen läßt, die nach dem Genuß ausschweifendster Lust in den Fluß gestürzt werden.

Es läßt sich denken, wie verwildernd Stücke dieser Art, die damals in großer Menge von zum Theil nicht unbedeutenden Talenten entstanden, und die ihnen voraus und zur Seite laufenden vom gleichen Geiste beseelten Romane auf die Phantasie, den Geschmack und die Sitten einwirken mußten. Schon 1831 schrieb daher Goethe an Zelter: „Das Häßliche, das Grausame, das Nichtswürdige mit der ganzen Sippschaft des Verworfenen in's Unmögliche zu überbieten, ist ihr satanisches Geschäft; denn es liegt dem ein gründliches Studium alter Zeiten, vergangener Zustände, merkwürdiger Verwicklungen und unglaublicher Wirklichkeiten zu Grunde, so daß man ein solches Werk weder leer, noch schlecht finden kann."

Im Don Juan de Marana, welchen der Dichter ein Mystère nannte, erhebt sich dieser sogar zu einer poetischen Idee. Der gute und der böse Engel streiten sich um die Seele des Helden. Im Grunde ist aber der Stoff doch nur um der melodramatischen Effekte willen ergriffen, welche Dumas demselben zu entlocken gewußt.

Daneben liefen eine Anzahl von Lustspielen her, die zum Theil unter dem Einflusse Scribe's entstanden und auf die ich an anderer Stelle zurückkommen werde.

Schon durch seinen Henri III. hatte Dumas die Aufmerksamkeit des Herzogs von Orleans in höherem Grade erregt. Er war rasch in der Gunst desselben und hierdurch auch in der des Hofes gestiegen. Dies gab unter Anderem die Veranlassung, daß er den Herzog von Montpensier 1846 nach Spanien begleitete. Nach seiner Rückkehr gründete er in Paris ein eigenes Theater, le théâtre historique, auf welchem er eine ganz neue Art Stücke zur Darstellung bringen lassen wollte, die er durch Dramatisirung seiner Romane zu gewinnen hoffte. Bereits im Jahre 1831 hatte er im Odeon ein Stück aufführen lassen, Napoléon Bonaparte ou trente ans de l'histoire de France, welches als erster Versuch dieser neuen Gattung angesehen werden darf. Es besteht zwar nur aus 6 Akten, die aber die Länge von zwei bis drei Stücken haben und eben so gut auf 40 Akte erweitert werden könnten, da sie nur einige wenige, fast willkürlich aus dem Leben des großen Kaisers gerissene Scenen enthalten. Erst im Jahre 1845 war aber Dumas auf die Idee gekommen, seine Romane in dieser Art dramatisch auszubeuten. In diesem Jahre wurden Les trois mousquetaires in 5 Akten und 12 Tableaux im Theater de l'Ambigu, 1847 La reine Margot in 5 Akten und 17 Tableaux und der Chevalier de Maison rouge, 1848 Monte Christo in 5 Akten und 12 Tableaux an zwei Abenden gegeben, denen dann Le chevalier d'Harmetal und La jeunesse des mousketaires folgten. 1847 trat Dumas auch noch mit einer Bearbeitung von Schiller's Kabale und Liebe, Intrigue et amour, sowie mit denen des Shakespeare'schen Hamlet und der Schiller'schen Räuber, Le comte Herman, hervor.

So groß die Zugkraft seines Theaters auch war, so überstiegen bei der glänzenden Ausstattung, die er seinen Stücken gab, die Ausgaben doch noch die Einnahmen. Die Revolution von 1848 erschöpfte daher seine Mittel und nöthigte ihn, sein Theater zu schließen. In ununterbrochener Folge erschienen neben seinen zahlreichen Romanen aber fort und fort neue Theaterstücke, von denen Mᵉˡˡᵉ de Chamblay (1868) das letzte ist. Man kennt im Ganzen 60 Stücke von ihm. Die Leichtigkeit, Frische, Natur und Energie seiner Darstellung, die unerschöpfliche Erfindungskraft, machen ihn bei all seinen Fehlern auf dem Gebiete des Dramas zu einer der bedeutenderen Erscheinungen seiner Zeit. Seine Werke sind dreimal so umfangreich, als die Voltaire's, den man bis dahin für den fruchtbarsten der Schriftsteller

Frankreichs gehalten. Freilich hat Eugène Mirecourt in seinen Schriften Sur le mercantilisme littéraire und Fabrique de romans, Maison A. Dumas & Cie. (1845) ihm die Autorschaft vieler unter seinem Namen erschienenen Werke bestritten. Anicet Bourgeois, Auger, Bocage, Conailhac, Nerval werden unter seinen Mitarbeitern genannt. Dagegen arbeitete er aber auch wieder viel für Journale. Er selbst hat deren verschiedene begründet. Während des italienischen Feldzugs war er sogar als Berichterstatter thätig. 1867 gründete er dann noch ein neues Theater, le grand théâtre parisien, das aber nur kurzen Bestand hatte. Von hieran ging der Stern seines Glücks dem raschen Niedergang zu. Er starb in einem fast kindischen Zustand am 5. December 1870, während der Belagerung von Paris, in dem Dörfchen Puys bei Dieppe.

Dumas und den Melodramatikern vielfach verwandt war Melch. Frédéric Soulié, geb. am 28. Dec. 1800 zu Blois. Er hatte die Rechte studiert, war eine Zeit lang Advocat, ging dann in's Steuerfach über, wurde vorübergehend Dirigent einer Tischlerei, um endlich eine Anstellung als Unterbibliothekar am Arsenale zu finden. Er trat zuerst mit einem Bande Gedichte hervor (1824). Sein früheſtes Drama ist die Tragödie Roméo et Juliette (1828). Obschon er den Stoff Shakespeare entnommen hat, bewegt sie sich noch in den Geleisen der classischen Formen. Schon in seinem nächsten Stücke, Christine à Fontaineblau (1829) steht er aber auf dem äußersten Flügel der romantischen Neuerer, die er alle an Unwahrscheinlichkeit und Ungeheuerlichkeit zu überbieten sucht. Den Fall desselben hatte er mehr noch den schlechten Versen, als dem Inhalte zuzuschreiben. Gleichwohl erlangte er mit seinem nächsten Drama, La famille de Lusigny (1831), das er mit Hector Bossange geschrieben hatte und mit dem er die lange Reihe seiner Prosadramen eröffnete, Einlaß in das Theater français.

Der Erfolg war ein entschiedener, wurde aber noch von dem seiner Clotilde im nächsten Jahre übertroffen. Er arbeitete nun besonders viel für die Boulevardtheater. Von diesen meist abenteuerlichen romanhaften Stücken wird La closerie de Genéts (1846) als das beste bezeichnet, jedenfalls hatte es großen Erfolg. Bemerkenwerther noch ist seiner socialistischen Tendenz wegen das Drama L'ouvrier. Soulié gehört zu den Begründern der industriellen Schriftstellerei, beson-

ders auf dem Gebiete des Romans, wo er vergiftend gewirkt hat. Er ſtarb 1847 zu Bièvre unweit Paris.

In ähnlichem Geiſt ſind die Dramen des ihm an Phantaſie, Energie, Farbe und Leidenſchaft noch weit überlegenen Eugène Sue, geb. 1804, geſt. 1859, die, wie Les mystères de Paris (1845) und Le juif errant (1846), zum Theil nur dialogiſirte Bearbeitungen ſeiner Romane ſind. Als das beſte derſelben darf wohl Mathilde bezeichnet werden.

Auch Honoré de Balzac (1799—1850) der ſich ſelber mit zu den größten Philoſophen und Dichtern zählte, mag ſeiner übrigen Bedeutung wegen genannt werden, obſchon mit Ausnahme von La Marâtre und Mercadet ſeine Bühnenſtücke nicht eben viel Glück machten. In jener ſtellt er den Kampf zweier Frauen dar, Schwiegermutter und Schwiegertochter, welche eine verbrecheriſche Leidenſchaft für denſelben Mann gefaßt haben, einen Kampf, der ſich unter den Augen der Gatten beider entwickelt. Dieſes geißelt mit Glück das Streberthum jener Zeit.

Aus gleichem Grunde ſei hier Lamartine's Toussaint Louverture (1850), ein Drama erwähnt, welchem nach ſeinen Motiven und Abſichten ein ſehr hoher Platz eingeräumt werden müßte, wenn es dramatiſch nur einigermaßen bedeutender wäre oder doch wenigſtens eine größere Wirkung ausgeübt hätte. Der Dichter wollte darin die Idee der Sclavenabſchaffung populariſiren, daher er bemüht war, demſelben eine volksthümliche Behandlung zu geben und es für die Porte St. Martin beſtimmte. Lamartine beſaß aber keine dramatiſche Ader.

Zu den bedeutendſten Dichtern der Porte St. Martin und des Melodramas der ſpäteren Zeit überhaupt, das immer mehr auf ungeheuerliche Erfindungen ausging und durch die Häufung von Gräueln und Schrecken, durch ſchreiende Contraſte und ausſchweifende ſocialiſtiſche und peſſimiſtiſche Grundſätze zu wirken ſuchte, gehören endlich, außer den aus der früheren Periode noch herüberragenden Schriftſtellern dieſer Art: Felix Pyat, Anicet Bourgeois und Adolphe d'Ennery.

Felix Pyat, geb. 4. Oct. 1810 zu Vierzon (Cher) hatte ſich ſchon als Journaliſt einen Namen gemacht, als er 1832 mit dem Drama: Une révolution d'autrefois, ſeine Bühnencarrière auf dem Odeon eröffnete. Es wurde ſeiner politiſchen Anſpielungen wegen ſchon am

folgenden Tage verboten, was Pyat's Popularität nicht wenig gefördert haben mag. Einen ungeheuren Erfolg errang er 1841 mit den Deux serruriers an der Porte St. Martin. Seine revolutionären, socialistischen Tendenzen traten aber noch offner in Diogène (1846) und in Le chiffonier de Paris (1847) hervor. Vom Jahre 1848 an widmete er sich fast ganz der socialistischen Propaganda.

Auguste Anicet-Bourgeois, am 25. December 1806 zu Paris geboren, gab schon früh seiner Neigung zum Theater nach. Bereits 1825 wurde von ihm ein Melodrama, Gustave ou le Napolitain, an der Gaité gegeben. Er gehört zu den fruchtbarsten Bühnenschriftstellern der Zeit und war keineswegs blos im Melodrama, sondern auch im Lustspiele und besonders dem Vaudeville thätig. (Von ihm ist z. B. das bekannte Passé minuit.) Er hat den größten Theil seiner Stücke im Verein mit andern Dichtern geschrieben, eine Gewohnheit, die immer mehr überhand nahm, und von Scribe zu einer förmlichen Industrie ausgebildet worden war. Auch Dumas hat Anicet-Bourgeois' Talent zu benutzen verstanden. Zu seinen hauptsächlichsten Mitarbeitern gehören außerdem: Masson, Gaudichot, d'Ennery (mit dem er unter Anderm Jeanne Hachette, La dame de St. Tropez und Le médicin des enfants schrieb), Paul Féval, Victor Ducange, Lockroy, Pixérécourt, Maillan, Labiche und Vanderburch.

Royer, welcher ihm freilich von der Schule her freundschaftlich verbunden war, glaubt, daß wenn er nur in der Form auf der Höhe des Inhalts gestanden hätte, er sicher im modernen Theater unmittelbar neben Alexandre Dumas zu stellen sein würde. Derselbe Autor veranschlagt die Zahl seiner Bühnenwerke auf 300, die er in 4 Kategorien theilt: in historische oder pseudohistorische Stücke, in Herzensbeziehungen behandelnde Stücke (pièces intimes), in pittoreske Melodramen und in Feerien. Er hebt von den ersten Perrinet Leclerc, La Vénitienne, L'impératrice et la juive, Jeanne Hachette, Le temple Salomon; von den zweiten Marianne, La dame de St. Tropez, Le médecin des enfants, Marthe et Marie; von den dritten La bouquetière des Innocents, Les mystères du carneval, La dame de la halle, La fille du chiffonier; von den letzten Les fugitifs, La prière des naufragés hervor. Bourgeois zeichnete sich durch dramatische Verve, durch eine freie und frische Natürlichkeit und wo es ihm gerade gut schien durch muntere Scherzhaftigkeit aus, die freilich nicht

ſelten in's Derbe fiel. Daneben fehlte es leider auch nicht an den Fehlern und Auswüchſen der Zeit, der Richtung und des Genres.

Adolphe d'Ennery, geb. 17. Juni 1811 zu Paris, von jüdiſchen Eltern abſtammend, zeichnete ſich gleichfalls in der Verbindung des Schrecklichen mit dem Lächerlichen, des Rührenden mit dem Abſtoßenden aus, wobei er das Schreckliche mehr in die Handlung, das Lächerliche in die Reden der Handelnden legte. Auch er war von ganz außerordentlicher Fruchtbarkeit, auch er arbeitete meiſt in Gemeinſchaft mit Anderen. Bourgeois' iſt hierbei ſchon gedacht worden. Grangé, Maillan, Dugué, Paul Foucher, Lemoine, Dumanoir, zählen noch außerdem zu ſeinen vorzüglichſten Mitarbeitern. Er cultivirte die verſchiedenſten Genres. Les bohémiennes de Paris und Marie Jeanne gehören zu ſeinen wirkſamſten Stücken.

Von höheren Intentionen, von wahrhaft poetiſchen Antrieben gingen dagegen Prosper Merimée und Alfred de Vigny bei ihren dramatiſchen Verſuchen aus. Obſchon die Stärke Prosper Merimée's (am 28. Sept. 1803 geb.) auf den Gebieten des Romans, der Archäologie und der Geſchichte liegt, ſo hat er doch ſeinen Ruf durch eine Sammlung dramatiſcher Dichtungen begründet, mit der es ihm die damalige literariſche Welt zu myſtificiren gelang. 1825 veröffentlichte er nämlich Le théâtre de Clara Gazal, eine Reihe von dramatiſchen Scenen, die er für das Werk einer ſpaniſchen Dichterin ausgab. Gewiß hatte dieſe Myſtification mit Theil an ihrem Erfolge und den Wirkungen, welche ſie ausübten. Sie waren ſo groß, daß man Merimée als den Mazeppa neben Victor Hugo als den Carl XII. der Armee der Romantiker ſtellte. Als Dramatiker ungleich bedeutender aber iſt Alfred Victor de Vigny, am 27. März 1799 auf dem Schloſſe Loches in der Tourraine geboren. Er wurde für die militäriſche Laufbahn beſtimmt. 1817 trat er in die königliche Garde ein, nahm jedoch 1828 als Kapitän ſeinen Abſchied, um fortan ſeinen literariſchen Neigungen ausſchließlich leben zu können. Er gehörte dem Deschamps'ſchen Kreis an und zeichnete ſich als einer der entſchiedenſten Gegner der academiſchen Regelmäßigkeit, des claſſiſchen Conventionalismus aus. Obſchon ein Anhänger des Romanticismus theilte er doch nicht deſſen Ausſchreitungen. Bei aller tiefen Innerlichkeit ſeines Weſens legte er hiezu ein viel zu großes Gewicht auf die künſtleriſche Aus- und Durchbildung der Form. Zwar war ſeine Weltan-

ſchauung, wie die ſo vieler Dichter der Zeit, vom Skepticismus angekränkelt, doch erkannte er nichtsdeſtoweniger die wahre Aufgabe des Dichters in dem Kampfe für das Ideale, der aber zugleich ein Kampf mit der Geſellſchaft ſei, und deren materialiſtiſche Beſtrebungen ſich dem Idealismus überall feindlich entgegenſtellten. De Vigny trat zuerſt mit einer Bearbeitung des Shakeſpeare'ſchen Othello auf, welche 1829 mit großem Beifall zur Aufführung kam, wie er überhaupt zu den größten Verehrern und Bahnbrechern dieſes Dichters gehört. Ihr folgte 1831 im Odeon ſeine Maréchale d'Ancre, die es jedoch über einen Achtungserfolg nicht hinausbrachte. Erſt 1835, durch ſeinen Chatterton, begründete er in dieſer Dichtungsform ſeinen Ruf. Er hatte darin Gelegenheit, ſeine Kunſt der pſychologiſchen Motivirung in glänzender Weiſe zu entfalten. Doch waren es immer noch mehr die Eigenſchaften des Novelliſten, als die des Dramatikers, die man bewunderte. Das rührende Drama lebte in dieſem Stücke gewiſſermaßen neu auf. Ein junger Poet, der ſein Talent und ſeinen Fleiß in einem unfruchtbaren Streben erſchöpft, macht die ihm die Anerkennung verſagende Welt hierfür verantwortlich. Er wird von Verzweiflung darüber und von der unglücklichen Liebe zu dem Weibe eines rohen egoiſtiſchen Mannes, das der Brutalität desſelben erliegt, zum Selbſtmord getrieben. — Auch Alfred de Vigny arbeitete hier auf ſtarke und peinliche Gemüthserregungen hin, nur in ungleich feinerer Art, als die Melodramatiker, ja als die meiſten Dichter der ſogen. romantiſchen Schule. Auch lagen hier ſchon die Keime des ſocialen, wenn ſchon nicht ſocialiſtiſchen Dramas, ja ſelbſt des Ehebruchsdramas, das bald eine ſo große Rolle ſpielen ſollte. Die pièces intimes der Dumas, Soulié, Balzac, Sue, Bourgeois, d'Ennery haben gleichfalls ſchon dieſen Charakter, ſo daß man ſie größtentheils als Anfänge des modernen ſocialen Dramas bezeichnen und in größerem Umfange auf das alte ſentimentale bürgerliche Familiendrama zurückführen kann. Der Unterſchied zwiſchen ihnen und dieſem liegt nicht nur in den Veränderungen, welche die Geſellſchaft ſeitdem erfahren hatte, ſondern auch darin, daß man die Charaktere und ihre Situationen und Zuſtände jetzt nicht mehr einfach aus der Naturanlage und dem Charakter der handelnden Perſonen und deren einſeitigen Richtungen, ſondern zugleich aus den Zuſtänden, Vorurtheilen, Uebergriffen der Geſellſchaft zu entwickeln und dieſe dafür verantwortlich zu machen ſtrebte, obſchon es

wie wir geſehen, auch früher dafür nicht an einzelnen Beiſpielen fehlte. Erſcheint dieſes neueſte Drama auch vielfach mit der Tragödie und dem zu dieſer einen gewiſſen Gegenſatz bildenden Melodrama, ſowie dem romantiſchen Drama verbunden und verwachſen, ſo glaube ich es doch ebenſo, wie früher das ſentimentale bürgerliche Drama, aus dem es ſich ja in Wechſelwirkung mit dem Luſtſpiele hauptſächlich entwickelt hat, erſt mit dieſem letzteren zur Darſtellung bringen zu ſollen.

Alfred de Vigny bildet den Uebergang zu einer Gruppe von Dichtern, welche zwar die tieferen poetiſchen Antriebe und die feineren künſtleriſchen Intentionen mit ihm theilen, ja noch ſchärfer als er prononciren, ſich aber durch verſchiedene Merkmale von ihm unterſcheiden, ſo daß ſie von Julian Schmidt theils als die Realiſten der romantiſchen Schule bezeichnet, theils ſchon den Dichtern des ſocialen Dramas zugerechnet worden ſind, während ſie Royer in den Begriff der Ecole de la fantaisie zuſammengefaßt hat. Ich meine Alfred de Muſſet, Octave Feuillet, Léon Gozlar und George Sand. So ſehr dieſelben aber auch wieder von den eigentlichen Schriftſtellern des ſocialen Dramas dadurch unterſchieden ſind, daß bei ihnen die dichteriſche Phantaſie eine ſo große Rolle ſpielt, und ſie bei aller ſocialer Tendenz überwiegend äſthetiſche Abſichten verfolgen, ſo möchte ich doch auch ſie und ihre Werke lieber in Verbindung mit dieſem und dem Luſtſpiele zur Darſtellung bringen, da ſie eine Art Mittelſtellung zwiſchen ihnen einnehmen und zum Theil zu beiden gehören.

Die claſſiſche Tragödie, wenn auch ſehr auf die Seite gedrängt, hatte inzwiſchen nicht völlig aufgehört. Wie ſehr ſich die Anhänger der alten academiſchen Doctrin noch regten, welchen Einfluß ſie noch immer ausübten, beweiſen die Proceſſe, welche Victor Hugo im Jahre 1837 anſtrengen mußte, um das Theater français zu zwingen, den gegen ihn eingegangenen Verpflichtungen in Bezug auf die Ausführung der von ihm erworbenen Stücke nachzukommen. Es ergiebt ſich nämlich aus den (bei Hachette mitgetheilten) Verhandlungen vor dem Tribunal de Commerce, daß das Theater français trotz dem großen Erfolge des Hernani und trotz der neuen Verträge, welche der Dichter hinſichtlich der Wiederaufnahme der Vorſtellungen desſelben abgeſchloſſen hatte, dieſes Stück ſeit 1830 nicht mehr zur Aufführung brachte, ja daß es dem Dichter mit ſeiner Marion de Lorme und ſeinem Angelo, nach deren Beſitz dieſes Theater doch erſt ſo eifrig geſtrebt hatte, ähnlich erging; was alles

mit auf den Einfluß der Academie und der academischen Schriftsteller zurückgeführt werden muß. Denn wenn auch politische Motive hierbei noch mitwirkend waren, so stützte man sich bei Geltendmachung derselben doch hauptsächlich auf die Führer der academischen und hierdurch offiziellen Literatur. So glänzend der Sieg war, den Victor Hugo bei dieser Gelegenheit wieder erkämpfte, so sollte dem classischen Drama doch bald ein Succurs von der Schauspielkunst in der Erscheinung von Melle Rachel kommen, welche im Sommer 1838 in den Horatiern debütirte. Sie war es, welche jenem Drama plötzlich ein neues Leben, eine neue Seele und den poetischen Talenten der Zeit neue Impulse für dasselbe gab. Selbst in dem Lager der Gegner machte sich der classische Einfluß jetzt wieder geltend, was sich z. B. an der 1843 im Theater français zur Aufführung gelangten Judith von Frau von Girardin (Delphine Gay) nachweisen läßt, die doch so lange zu den Romantikern zählte. Wogegen eine andere Tragödie derselben Dichterin, Cleopâtre (1847), nach einem Romane Théophile Gautier's, wieder veranschaulicht, von wie kurzer Dauer der Aufschwung dieses neuen Classicismus war, da sie bereits wieder stark an den Ton der Victor Hugo'schen Dramen anklingt.

François Ponsard war der Mann, in dem man diesen Aufschwung jubelnd begrüßt, von dem man die Regeneration des classischen Drama's so siegessicher erwartet hat. Am 1. Juni 1814 zu Vienne (Isère) geboren, erhielt er hier seine erste Erziehung. Er setzte dann seine Studien in Lyon weiter fort, worauf ihn sein Vater nach Paris sandte, sich zur advocatorischen Praxis dort auszubilden. Obschon er sich mit Gewissenhaftigkeit diesem Wunsche gefügt, suchte er nebenbei, dem schon früh in ihm erwachten Hange zur Poesie nun doch zu genügen. Er übersetzte so unter Anderem den Manfred von Byron, den er jedoch auf seine Kosten ediren mußte, weil er dafür keinen Verleger gefunden hatte. Erst in Vienne, wohin er inzwischen zurückgekehrt war, ist die Tragödie Lucrèce dann entstanden. Er sandte sie nach Paris, wo es einem seiner Freunde, den Director des Artiste, Achille Riccaut, die Rachel dafür zu interessiren, gelang. Am 22. April 1843 wurde dieselbe mit großem Erfolge gegeben. So berechtigt dieser auch war, so erfüllten sich die daran geknüpften sanguinischen Erwartungen doch nicht. Schon Ponsard's Vorliebe für Byron hätte Bedenken erregen sollen. In der That war er nur ein Eklektiker, der

das Schöne überall nahm, wo er es fand und dem es dabei, wenn auch nicht an Geschmack, so doch an dramatischer Kraft gebrach. Schon das zweite Stück Ponsard's, Agnès de Meranie, welches den Kampf Philipp August's mit der Kirche behandelt, die dessen zweite Ehe für ungiltig erklärt und ihn zur Wiederaufnahme seiner verstoßenen ersten Gemahlin zwingen will, hatte nicht den erträumten Erfolg. Auch Charlotte Corday, so viel Fleiß auf das geschichtliche Studium und die sprachliche Ausführung darin verwendet erscheint, was bei der Kritik auch große Anerkennung gefunden, errang nur einen Achtungserfolg. In der That ist diese Dichtung, besonders in ihrem ersten Theile, kaum etwas mehr, als eine rhetorisch glänzende Darlegung jener Studien. Nur erst vom vierten Akte an gewinnt sie an dramatischem Ausdruck und Leben. Ponsard wendete sich nun dem Lustspiele zu, von dem er erst 1866 in seinem Lion amoureux, einem Pendant zur Charlotte Corday wieder zurückkehrte. Die Aufnahme war eine kühle. Kälter noch war aber die des Galiléi im folgenden Jahr. Nur wenige Monate später, am 13. Juli 1867, starb der Dichter in Passy.

Man hat Ponsard den Begründer der Ecole du bon sens genannt. Auch hat er durch die kühle Besonnenheit und das Maßvolle der Behandlung zur Ernüchterung von den Exaltationen der romantischen Schule viel beigetragen. An Nachfolgern hat es ihm auch nicht gefehlt. Will man dies Schule nennen, so ist dieselbe wenigstens nicht von zu langer Dauer gewesen, und der Triumphe, die sie errungen, sind wenige.

St. Ybars folgte mit seiner Virginie (1845), Autran mit La fille d'Eschyle (1848), Jules La Croix mit Le testament de César (1849) und in Gemeinschaft mit Auguste Maquet mit Valérie. Letztere errang besondren Erfolg durch ein Kunststück der Rachel, welche an einem und demselben Abende die Messalina und deren Zwillingsschwester, die Courtisane Lycisca, spielte, wobei zu bemerken ist, daß die Dichter die Messaline als eine tugendhafte Fürstin dargestellt haben, welche das Opfer einer verhängnißvollen Aehnlichkeit wird. Auch die mit großem Beifall aufgenommenen Uebersetzungen des Sophokleischen Oedipe roi von Jules La Croix und der Antigone von Paul Meurice und Auguste Vacquerie, sowie die Bearbeitungen der Alceste und der Medea des Euripides von Hippolyte Lucas fallen in diese Zeit.

Die romantiſche Schule hatte in ihren bedeutendſten Vertretern den Idealismus mit dem Realismus zu verbinden geſucht. Sie war geſcheitert, weil es ihrem Idealismus an Reinheit, ihrem Realismus an Wahrheit gefehlt hatte und die Verbindung beider durch ihn nur eine nothdürftige, äußerliche geweſen war. Der neue Claſſicismus war in dem Verſuch, den alten abſtracten, conventionellen Idealismus wiederherzuſtellen, noch unglücklicher geweſen, weil man jetzt vor Allem nach Leben, nach unmittelbarem Zuſammenhang mit den Intereſſen der Gegenwart und nach dichteriſcher Eigenthümlichkeit verlangte. Dieſem Idealismus trat nun ein eben ſo einſeitiger, eben ſo äußerlicher Realismus gegenüber, dem es zwar nicht an Talent, nicht an dem Scheine großer Naturwahrheit, nicht an bedeutenden ſceniſchen Wirkungen, dafür aber nicht ſelten an poetiſcher Wahrheit gebrach; der zwar durch lebendiges Intereſſe zu feſſeln wußte, nur daß dieſes Intereſſe auf außer der Kunſt liegende Zwecke gerichtet war. Man wollte damit neben der äſthetiſchen Wirkung auf den Zuſchauer, eine umgeſtaltende auf die geſellſchaftlichen Zuſtände ausüben, die man deshalb nicht ſchwarz genug darſtellen konnte.

Die neuen philoſophiſchen und naturwiſſenſchaftlichen Anſichten, der Peſſimismus und der Materialismus, waren, wie im vorigen Jahrhundert, die Ausgangspunkte dieſer das Drama beherrſchenden Tendenzen. Wie damals wurde es auch jetzt wieder verhängnißvoll für dieſes und für die Dichtung überhaupt, daß diejenigen, welche die geſellſchaftlichen Zuſtände und zwar in ſo peſſimiſtiſcher Weiſe darſtellten, ſowohl hierdurch, wie durch ihre Theilnahme an den wahren Uebeln derſelben, ſie zunächſt nur noch verſchlimmern mußten. Schon Voltaire und Beaumarchais hatten ſich neben ihren poetiſchen Beſtrebungen an den finanziellen Speculationen und an den Genüſſen und Lüſten der Zeit, die ſie geißelten, betheiligt, aber ſie erniedrigten deshalb die Dichtung doch noch nicht ſelbſt zur Speculation, ſie machten die Frivolität, die Libertinage, doch nicht die Proſtitution zum Gegenſtande ihrer Darſtellung. Jetzt aber, da die Dichtung und zwar beſonders die dramatiſche, faſt ganz zu einer Sache der Induſtrie und Speculation gemacht worden war, brachte man diejenigen Mittel mit Vorliebe in Anwendung, die am ſicherſten großen und allgemeinen Beifall brachten, Senſation erregten und hierdurch große vorher nie gekannte, nie geahnte Gewinne verſprachen. Das Publikum trieb

ſo die Dichter, die Dichter trieben das Publikum in die immer dreiſter hervortretenden peſſimiſtiſchen und ſocialiſtiſchen Anſchauungen hinein. Der Geiſt des Dramas wurde immer ſkeptiſcher, frivoler und cyniſcher

Dieſe dramatiſche Induſtrie ging vom Luſtſpiele aus; von einem Dichter jedoch, welcher noch keinen ſo extremen Lebensanſchauungen, ſondern einem gemäßigten Epikuräismus und dem Behagen eines zu Anſehen und Reichthum emporgekommenen Bürgerthums huldigte.

XIII.

Das Luſtſpiel und das ſociale Drama, ſowie ihre Nebenformen ſeit dem Kaiſerreich.

Scribe. — Melesville, Bayard, Legouvé, Dumanoir. — Die dem Claſſiſchen zuneigende Richtung: Delavigne; Ponſard. — Die romantiſchen vom Luſtſpiel zum ſocialen Drama den Uebergang bildenden Dramatiker: Alfred de Muſſet; Octave Feuillet; Georges Sand; Léon Gozlan. — Der Naturalismus und die ſociale Tendenz im Drama; das Ehebruchs- und das Proſtitutionsdrama. — Alexandre Dumas d. j. — Théodore Barrière. — Emile Augier. — Victorien Sardou. — Henri Meilhac und Ludovic Halévy. — Emile Erckmann und Alexandre Chatrian. — Der Zola'ſche Naturalismus.

Noch tief in die vorliegende Periode ragen, wie ich bereits andeutete, die unter dem Kaiſerreich blühenden Luſtſpieldichter herein, ſowie andererſeits wieder die Anfänge mehrerer der ihr weſentlich zugehörenden Dichter noch in die letzten Jahre des Kaiſerreichs fallen. Sie begannen ihre dramatiſche Laufbahn aber meiſt mit den kleineren Gattungen der ein- und zweiaktigen Vor- oder Nachſpiele und des Vaudeville.

Auguſtin Eugène Scribe, geb. 24. December 1791, war ein Pariſer Kind. Für den Beruf des Advokaten erzogen, ging er wie ſo viele ſeiner Standesgenoſſen aber bald zur Bühnenthätigkeit über. Schon 1811 ſchrieb er in Gemeinſchaft mit Germain Delavigne, dem älteren Bruder Caſimirs, das Vaudeville Le dervis*), das noch

*) Sie ſchrieben auch ſpäter noch vielfach zuſammen. La somnambule (1819), L'héritière (1822) und Le diplomate (1827) gehören zu ihren gemeinſam gearbeiteten Stücken.

in demſelben Jahre zur Aufführung kam, aber eine Niederlage erlitt. Sein erſter Erfolg fällt mit Une nuit de la garde nationale, in das Jahr 1815. Es wurde von dem des Solliciteur (1817) noch übertroffen. La sonnambule war dann der erſte Verſuch, die Sentimentalität in das Vaudeville einzuführen, das bisher einen durchaus heiteren und leichten Charakter gehabt. Mit Philibert marié wurde 1820 das neue Theater du Gymnaſe eingeweiht. Der Erfolg erhob ſowohl dieſes, wie ihn auf die Woge des Tages. Ein Vertrag zwiſchen beiden war die Folge davon, durch den ſich der Dichter auf eine Reihe von Jahren verbindlich machte, für kein anderes als dieſes Theater zu ſchreiben.*)

Mit dem ſenſationellen Erfolge des Luſtſpiels Michel et Christine war dann der Ruf des Dichters für immer begründet. Auch eine Reihe kleiner, eigens für die eben aufblühende kindliche Leontine Fay geſchriebener Stücke, wie La petite soeur, Le mariage enfantin ꝛc. fanden die glänzendſte Aufnahme. Daneben ſuchte Scribe den Geiſt des Marivaux'ſchen Luſtſpiels in Stücken wie L'hérétière, La haine d'une femme und Le jeune homme à marier neu zu beleben, verſchmähte aber auch das burleske Genre nicht, in dem er ſich durch L'ours et le Pascha und La demoiselle et la dame großen Beifall erwarb. Eine Menge, zum Theil reizender Genre- und Sittenbilder vervollſtändigten die Galerie dieſer kleinen Stücke, in welchen der Dichter das reiche, vielſeitige Talent ſeines heiteren und fruchtbaren Geiſtes entfaltete. Im Jahre 1826 verſuchte er ſich aber auch in den größeren Formen, vielleicht angeregt durch den Erfolg, den Caſimir Delavigne mit ſeiner Ecole des vieillards (1823) erzielt hatte.

Bertrand et Raton ou l'art de conspirer, welches das Prototyp einer ganzen Reihe ähnlicher Stücke wurde, iſt unter dem Namen Miniſter und Seidenhändler auch auf deutſchen Bühnen bekannt geworden. In Frankreich hatte es einen ganz außerordentlichen Erfolg und Julian

*) Das Theater des Gymnase, welches zwiſchen 1824—30 den Namen des Theaters de Madame erhielt, ſpielte Comédies, comédies-vaudevilles und vaudevilles. Scribe ſchuf für dasſelbe die comédie d'intrigue und de sentiment, dite du Gymnase. Dieſe Stücke erſchienen zum Theil als Répertoire du théâtre de Madame 1828—29 und als Répertoire du Gymnase dramatique 1830. — Später wurden hier auch die Dramen des jüngeren Alex. Dumas', Sardou's, Meilhac's und Halevy's gegeben.

Schmidt hält es für eines der beſten Stücke des Dichters. In der That ſind Rantzau, der vom politiſchen Ehrgeiz ergriffene Seidenhändler Raton Burkenſtaff und deſſen Sohn Erik vortrefflich gezeichnet. Auch entfaltet ſich hier die quellende Erfindungskraft Scribe's in einer Fülle der behaglichſten und feſſelndſten Situationen. Kaum minder glücklich erſcheint die Knüpfung und Löſung der Verwicklung darin. Daß Scribe ein Stück von ſo heiterem Charakter an einen ſo tragiſchen Vorgang wie das Ende Struenſee's anknüpfte, kann nicht gerade Wunder nehmen, da es demſelben nie Ernſt mit der Geſchichte war, ſondern er dieſe faſt immer nur als Mittel zum Zweck behandelte. Sollte ſie ſeinen Darſtellungen doch meiſt nur einen beſtimmten Hintergrund, ſeinen Erfindungen einen beſtimmten Anhalt, ſeinen Situationen ein beſtimmtes Colorit und ſeinen Charakteren ein beſtimmtes Coſtüm geben.

Man hat Scribe den Dichter der reichen, emporgekommenen Bourgeoiſie genannt und behauptet, daß er überall „das Intereſſe über die Leidenſchaft" habe ſiegen laſſen. Ich habe es aber nicht in ſolchem Umfang beſtätigt gefunden, wennſchon nicht zu leugnen iſt, daß er vor allem ſeinem Publikum zu gefallen ſtrebte, welches zum großen Theil aus den Beſitzenden und Reichen beſtand. Von einem induſtriellen Schriftſteller, wie er bei ſeinem großen Talente doch war, würde man etwas Anderes kaum zu erwarten gehabt haben. Doch fehlt es ihm keineswegs völlig an Stücken, die einer entgegengeſetzten Lebensanſchauung huldigen. Zu ihnen gehört Le mariage d'argent, welches gerade *gegen* das materialiſtiſche Intereſſe gerichtet iſt, das damals die Pariſer Geſellſchaft zu beherrſchen begann. Die Macht der Geldmänner fand nicht mehr, wie im vorigen Jahrhundert ein Gegengewicht im Adel und in der Geiſtlichkeit. Die Julirevolution vollzog ſich vielmehr ganz unter ihrem Einfluſſe.

Geringeren Erfolg als die beiden vorgedachten Stücke hatte das die wechſelſeitige Förderung und Concurrenz der Geld- und Stellenjäger geißelnde Luſtſpiel: La cameraderie ou la courte échelle; nicht ſowohl, wie Royer meint, weil die Freundſchaft von Leuten, die ſich nur der Erreichung egoiſtiſcher Ziele willen zuſammen finden, auf keiner ſittlichen Idee beruht, als weil ſich zu Viele im Publikum unangenehm davon berührt fühlen mußten. Doch hat ſich der Dichter auch zu Uebertreibungen verleiten laſſen, welche durch ihre Unwahrſchein-

lichkeit die Wirkung zerstörten. Nur zu häufig brachte Scribe die Wahrheit seiner Darstellung dem einzelnen sceniſchen Effekte zum Opfer, was ſich in beſonders auffälliger Weiſe in dem Luſtſpiel: La Calomnie (1840) zeigt. Er wendet ſich hier gegen die Scheu vor der öffentlichen Meinung, welche der Verleumdung und Läſterung überall Thor und Riegel öffnet.

Dasſelbe Jahr brachte dem Dichter aber auch einen ſeiner größten Erfolge durch das dem deutſchen Publikum hinlänglich bekannte: Un verre d'eau. In keinem ſeiner Stücke vielleicht erſcheint ſeine Virtuoſität in der Führung der Intrigue in ſo glänzendem Licht, in keinem tritt aber auch die Methode ſeiner Compoſitionsweiſe, treten die Maſchinerie und die Drähte, an denen ſeine Figuren gehen, ſo offen hervor, wie hier. Nicht nur die Geſchichte, auch die Fehler, Gebrechen und Uebelſtände, welche er zu geißeln vorgiebt, ſind hier von ihm nur als Mittel zur Unterhaltung ergriffen und dadurch gewißermaßen der Nachſicht des Zuſchauers empfohlen worden, was überhaupt ſeinen Darſtellungen nicht ſelten etwas Frivoles, Schillerndes giebt. Es iſt dieſes Verhalten, welches, wie ich glaube, dem Dichter hauptſächlich jenen Vorwurf eingetragen, der poetiſche Vertheidiger der Grundſätze des damals emporgekommenen reichen Bürgerthums geweſen zu ſein, ſo daß Julian Schmidt von ihm ſagen konnte: „Scribe kann ſich, da er ſelbſt in den Sünden ſeines Zeitalters befangen iſt, die Ehrlichkeit nicht anders denken, als mit einer gewiſſen tölpelhaften Unwiſſenheit verbunden.“ Wenn er ſich dieſelbe aber auch vielleicht ganz anders denken konnte, ſo hat er ſie doch jedenfalls ſehr oft, dem Publikum zu Gefallen, in dieſer Art dargeſtellt. Auch iſt wohl die Behauptung zu weitgehend, daß Scribe nur das Bürgerthum ſeiner Zeit darzuſtellen vermocht habe, daß ſeine geſchichtlichen Figuren im Grunde nichts weiter als coſtümirte Notare, Advocaten und Bankiers ſeien, wenn es auch richtig iſt, daß in der Schilderung der letzteren erſt ſeine Stärke liegt und er für eine höhere, idealere Auffaſſung des Lebens wenig Sinn hatte und alles bei ihm einen bürgerlichen Anſtrich gewann.

Auch das Jahr 1840 brachte wieder eines der gegen die Auswüchſe des damaligen Geſellſchaftslebens gerichteten Stücke: La passion secrète. Hier ſehen wir eine Frau, um eine verbrecheriſche Liebe zu erſticken, ſich in die Leidenſchaft des Börſenſpiels ſtürzen, wodurch ſie

in eine verzweifelte Lage geräth, die sich zwar schließlich zum Besseren wendet, nicht aber ohne in ihr eine nachdrückliche Lehre zurück zu lassen. 1841 folgte Une chaîne, das sorgfältigst gearbeitete Stück des Dichters. Die Motivirung ist hier eine tiefere, wahrere. Auch ist es weniger ein Intriguen- als ein Sittenstück und dürfte eigentlich schon dem neuesten socialen Drama zugezählt werden, da es gegen das Unsittliche der von der französischen Gesellschaft approbirten Form der Ehe gerichtet ist. Das Weib, welches hierdurch die Liebe weder vor, noch in der Ehe kennen zu lernen Gelegenheit hat, findet und sucht sie, obschon durch die Fesseln der letzteren gebunden, so doch durch den Reiz des Verbotes gerade verlockt, nun außer derselben. Scribe hat mit großer Wahrheit die Leidenschaft seiner Heldin, Louise, geschildert, welche letztere nur dadurch vor dem drohenden Abgrund bewahrt bleibt, weil Emeric, ein junger Künstler, der diese Leidenschaft in ihr entzündete, im entscheidenden Moment vor der Verführung zurückscheut. Er weigert sich, ihr auf dem gefährlichen Wege weiter zu folgen, um sich des schwärzesten Undanks gegen Louise's Gatten, seinen Wohlthäter und einen ehrenhaften würdigen Mann nicht schuldig zu machen. Dieser Mangel an Leidenschaft und Entschlossenheit verwandelt die Liebe Louise's in Verachtung. — Die Franzosen bewunderten damals die edelmüthige Entsagung Emeric's, die Deutschen aber nahmen Anstoß an dem unbefriedigenden Schlusse des Stücks. Dagegen fand bei diesen schon damals ein verwandtes, der Scribe'schen Chaîne noch vorausgegangenes Stück, Le fabricant, des Emile Souvestre (1806—54) viel Anklang, der sonst zu jenem in einem gewissen Gegensatz steht, insofern er sich seine Helden meist aus den besitzlosen Classen wählte — ein fast schon socialistischer Zug.

Von den späteren Stücken Scribe's fanden besonders Adrienne Lecouvreur (1849); Bataille de Dames (1851); Les contes de la Reine de Navarre (1851) und Les doigts de fée (1858) großen Beifall. Sie sind von ihm sämmtlich mit Legouvé gearbeitet worden. Ich vermag jedoch nicht zu sagen, welcher Antheil ihm daran zukommt. Da sie aber zu den wirkungsvollsten und besten Stücken Legouvé's gehören, wird man denselben wohl nicht unterschätzen dürfen. In Adrienne Lecouvreur, als welche die Rachel große Triumphe feierte, hatten sich die Dichter sogar den melodramatischen Stücken genähert, in denen sich Scribe auch schon früher versucht hatte. Die Scenen des letzten Aktes sind auf die quälendsten pathologischen Wirkungen,

auf den äußersten und peinlichsten Realismus der Darstellung berechnet. Dies verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als der Gegenstand in der geschichtlich überlieferten Form nicht dazu aufforderte, sondern es nur auf Erfindung beruht.

Scribe machte sich außer durch seine Lustspiele und Vaudeville's auch noch durch seine Operndichtungen beliebt und berühmt. In ihnen nimmt er in diesem Jahrhundert unbestritten die oberste Stelle ein. Er erhob die Operndichtung erst wieder zu höherer Bedeutung. Die Texte zu La dame blanche, La muette de Portici, Fra Diavolo, Le maçon et le serrurier, La neige, Le domino noir, La juive, sind genügende Beweise dafür. — Scribe war der fruchtbarste und gefeiertste Lustspieldichter dieses Jahrhunderts. Er beherrschte längere Zeit die Theater aller Völker Europa's. Obschon ihm die Unterhaltung als Hauptzweck der Bühne galt und er sich nur selten zu höheren Zielen erhob, es daher auch mit Inhalt und Form, besonders mit der Wahrheit und Folgerichtigkeit der Charakteristik und Motivirung, nicht allzu genau nahm, hat er sich hierdurch doch niemals verleiten lassen, den Geschmack, das Gefühl, den gesunden Menschenverstand in allzu gröblicher Weise zu verletzen. Mit einer reichen, glücklichen Erfindungskraft, mit einem leichtbeweglichen, heiteren Geiste begabt, hat er immer gesucht, das, was man künstlerischen Geschmack und Anstand nennt, in seinen Darstellungen zu wahren. Sie sind nie ohne Geist, Anmuth und Feinheit. Auch hat er dem Aufbau der Handlung, der Entwicklung und Behandlung der Situation und Scene stets große Aufmerksamkeit zugewendet. Er hatte sich allerdings eine gewisse Methode, ein gewisses Schema dafür ausgebildet, was die Production sehr erleichterte und ihn auch zu mancherlei Wiederholungen in der Charakteristik, in den Situationen und Effecten verleitet haben mag. Durch das Zusammenwirken mit Anderen, durch die dramatische Compagnieschaft, die er in Aufnahme und zu hoher Ausbildung brachte, ist dies ohne Zweifel gefördert worden. Er hat in die dramatische Production das Princip der getheilten Arbeit eingeführt und sie zu einer Sache der Industrie und Speculation gemacht. Doch fand er hierin in seinen Nachfolgern, welche aus den materialistischen Tendenzen der Zeit dazu neue Antriebe schöpften, die gelehrigsten Schüler, so daß er heute darin gegen sie fast nur wie ein unschuldiges Kind erscheint. Indessen wußte schon er, sein Talent und seinen Ruf ziemlich rücksichts-

los auszubeuten. So las er z. B. in ſpäterer Zeit keinem Theater eines ſeiner Stücke unter 1000 Fr. pro Act vor, abgeſehen von ſeinen übrigen Autorenrechten. Royer erzählt, daß als man einmal unter Véron in der Oper ein Ballet gegeben, deſſen Schluß nicht befriedigt hatte, dieſer Scribe bei einer Begegnung im Foyer gefragt habe, wie man dem abhelfen könne. Nichts leichter als das, habe Scribe geantwortet. Schreiben Sie mir einen Bon von 1000 Fr. auf die Theatercaſſe, ſo will ich es Ihnen ſagen. Véron habe geſchrieben, Scribe das Geld erhoben, ſeinen Vorſchlag gemacht und das Stück ſei en vogue gekommen.

Zu den Mitarbeitern Scribe's gehören Germain Delavigne, Mélesville, Dupin, Poirſon, Brazier, Carmouche, Bayard, Xavier, Legouvé, Saintine, Dumanoir, Maſſon, Lemoine, Vanderburch, Roger, Desverger, Mazares, Moreau, St. Georges, Lockroy.

Joſeph Duveyrier, geb. 1787, geſt. 1865, ſchrieb unter dem Namen Mélesville. Er eröffnete 1815 ſeine dramatiſche Carrière mit Melodramen, ging aber ſpäter zum Luſtſpiel und Vaudeville über, wobei er ſich Scribe vielfach aſſociirte. Er war unter anderem an deſſen Petite Soeur und an Valérie betheiligt. Auch mit Brazier, Carmouche und Bayard arbeitete er wiederholt. Den deutſchen Theatern iſt er beſonders durch Michel Perrin, Elle est folle, Le chevalier de St. Georges bekannt, als Operndichter durch Zampa. Er hat an 300 Stücke theils allein, theils in Gemeinſchaft mit Anderen geſchrieben.

Jean François Alfred Bayard, geb. 17. März 1796 zu Charolles, geſt. 19. Febr. 1853, erreicht zwar den vorigen nicht ganz an Fruchtbarkeit, obwohl man auch ihm an 200 Stücke zuſchreibt, übertrifft ihn jedoch an Talent, von dem er freilich einen ziemlich leichtfertigen Gebrauch gemacht hat. Seine Charakterdarſtellungen begnügen ſich meiſt mit der Oberfläche der Erſcheinungen, welche er ſchildert. Wie Scribe und Mélesville ſchrieb auch er viel mit anderen Autoren für verſchiedene Theater, zumeiſt für das Gymnaſe, das Vaudeville, das Palais royal und die Variétés. Zu ſeinen beſten Stücken gehören La reine de seize ans, Le fils de famille und Le gamin de Paris. Das letzte wurde 463 Mal hintereinander geſpielt. Auch Les premières armes de Richelieu und Le mari à la campagne erfreuten

ſich großer Beliebtheit, ſowie der ſchon in's Poſſenhafte fallende Père de la débutante (an welchem Théoulon Mitarbeiter war.)

Bayard war nach Scribe der beliebteſte Luſtſpieldichter der Zeit. Letzterer widmete ſeinem Freund und Mitarbeiter in der von Bayard's Familie veranſtalteten Ausgabe auserwählter Stücke des Dichters (Théâtre. Paris 1855—59. 12 vol.) eine Vorrede. Es heißt u. A. darin: „Bayard war noch aus der Schule Dancourt's und Picard's, die immermehr ausſtirbt. Das Falſche und Rührſelige findet leichtere Nachahmung. Man ſieht es am Drama, welches aus ihnen beſteht. Daher es auch deren ſo viele giebt. Die Wahrheit und Heiterkeit dagegen ſind ſelten. Dieſe aber werden gerade von der Comödie verlangt, daher dieſe jetzt immer ſeltener wird."

Erneſte Wilfried Legouvé, ein Sohn des Tragikers der Revolutionszeit, wurde am 15. Februar 1807 zu Paris geboren. Er begann ſeine poetiſche Carrière bereits 1827. Sein Name iſt, wie wir fanden, mit einigen der beliebteſten Stücke Scribes verbunden. Außerdem hatten beſonders noch ſein Louise de Lignerolles, durch das Spiel der Mars und ſeine Tragödie Medée, durch das Spiel der Riſtori, große Erfolge. Für die letztere ſchrieb er auch das kleine Luſtſpiel Un jeune homme qui ne fait rien.

François Pinel Dumanoir, 31. Juni 1806 in Guadeloupe geboren, hat meiſt mit andern Dichtern zuſammen gearbeitet. Beſonders gefielen von ihm Le vicomte de Letorières und Jeanne qui pleure et Jeanne qui rit. Seine Ecole des agneaux trug ihm die goldene Medaille von Seiten des Staatminiſteriums ein.

Neben dieſen verſchiedenen Dichtern und ihren Arbeiten liefen die Luſtſpiele der ſich ihnen zum Theil annähernden claſſiſchen Dramatiker her, zuerſt Caſimir Delavigne's: Les comédiens (1820), L'école des vieillards (1825), La Princesse Aurélie (1828) und La popularité (1838). Les comédiens ſind eine Art von ſatiriſchem Gelegenheitsſtück, welches gegen die beſchränkten Kunſtanſichten der Schauſpieler des Theater français gerichtet iſt, die ſeinen Vêpres siciliennes die Aufnahme verweigert hatten. L'école des vieillards iſt nach einem engliſchen Stücke der Annah Cowley: School for the grey beards, welchem eine optimiſtiſche Auffaſſung der Convenienzheirath zu Grunde liegt. Ein alter reicher Schiffsrheder heirathet eine junge, ſchöne und geiſtreiche Frau, welche ſich für ſein Alter durch eine verſchwenderiſche

Haushaltung und eine Menge Anbeter zu entschädigen weiß. Der alte Herr sonnt sich in ihrem Glanze, erträgt all ihre Launen und da sie sich in den Stunden der Gefahr als treu und redlich bewährt, haben sie beide auch scheinbar Recht so zu thun. Das Stück, welches in dem entschiedensten Gegensatze zu dem von langer Hand her vorbereiteten und schon stärker hervortretenden Ehebruchsdrama steht, fand durch Talma und die Mars in den beiden Hauptfiguren eine vortreffliche Ausführung und in Folge davon eine glänzende Aufnahme. — La princesse Aurélie ist eine Art Intriguenstück im Stile der spanischen. Eine junge Fürstin, die einen ihrer Unterthanen liebt, weiß durch List die Einwilligung ihrer drei Vormünder zu ihrer Verbindung mit diesem zu erlangen. Auch hier sind die beiden Hauptfiguren trefflich gelungen, während die der Vormünder im Stile der Comedias de figuron allzu chargirt sind.

In diesem, den Formen des alten classischen Lustspiels huldigenden Geiste dichteten auch noch De la Ville, Casimir Bonjour, Camille Doucet und anfänglich Augier, so wie später Ponsard und seine Nachfolger. Ponsard errang besonders mit seinem L'honneur et l'argent (1853) einen der größten Erfolge.

Keiner der vielen Schüler Scribe's, welche das reine Lustspiel pflegten, hat auch nur annähernd seine Bedeutung wieder erreicht. Die meisten arbeiteten nur für die oberflächlichste Unterhaltung. Des größten Erfolgs erfreuten sich hierin später Emile de Najac, Meilhac, Halévy, Eugène Labiche, Edmond Gondinet und Hennequin. Im Ganzen wurde aber das reine Lustspiel, wie dies schon aus den Klagen Scribe's in dem Vorwort zu Bayard's Lustspielen erhellt, jetzt von dem socialen und empfindsamen Drama immer mehr zur Seite gedrängt. Ehe ich mich jedoch der Betrachtung des letzteren zuwende, wird es nöthig sein, jener Gruppe romantischer Dichter noch zu gedenken, welche sowohl dem einen, wie dem andern mit angehörend, gleich den vorerwähnten, der classischen Richtung angehörenden Dichtern, eine ganz exclusive geistige Stellung einnehmen; wie ja das gemeinschaftliche Kennzeichen derselben eben die sich vornehm abschließende, in Form, Inhalt und Ausführung sich gleichmäßig geltend machende geistige Eigenthümlichkeit ist. Bei keinem von ihnen tritt dieser Zug jedoch in so ausgeprägter, distinguirter Weise hervor, als bei dem ihnen allen hierin voranstehenden Alfred de Musset, der sich ge-

wissermaßen als Haupt dieser Gruppe darstellt. Ich kann demselben hier freilich nicht die eingehende Würdigung zu Theil werden lassen, die er nach seiner Bedeutung auf dem Gebiete des Romans und seiner Wirkung auf die höheren Lebenskreise seiner Zeit verdient. Als Dramatiker ist er trotz seiner großen, aber wohl nur ephemeren Erfolge, eine zwar glänzende, aber keineswegs bedeutende Erscheinung. Alfred de Musset wurde am 11. Dec. 1810 in Paris geboren. Nachdem er seine Studien im Collège Henri IV. glänzend absolvirt hatte, schloß er sich der Richtung der Romantiker an, die sich um Deschamps und Victor Hugo gruppirten. Er sog voll Begier den sie beherrschenden Geist in sich ein, der seine jugendlich brausende Seele berauschte. 1819 trat er mit seinen Contes d'Espagne et d'Italie hervor, in denen sich schon die glänzenden Seiten seines reichen Geistes ankündigten. Durch die Grazie des Ausdrucks, die Feinheit der Beobachtung und Empfindung und den Reiz des Pikanten, ja Schlüpfrigen, machten sie damals das größte Aufsehen. Der Erfolg riß den jungen Dichter in den Strom des gesellschaftlichen Lebens, dessen Liebling er wurde. Er lernte dasselbe mit all seinen verführerischen Reizen, doch auch zum Theil in seiner abstoßenden Verworfenheit kennen. Es wurde der Gegenstand seiner Darstellung, die durch den Zauber einer quellenden und wohl auch noch künstlich erhitzten Phantasie, durch das pikante Gemisch von Verachtnng und Bewunderung, das sich darin für seinen Gegenstand aussprach, entzückte und aufs unwiderstehlichste anzog. Seine Dichtung, so unmittelbar sie erschien, war trotz der Fruchtbarkeit seiner Phantasie doch nicht selten das Werk der Berechnung. Wie fast allen Romantikern der Zeit, war es auch ihm vor Allem um Wirkung zu thun. Nur auf dem Grunde des Häßlichen, des Lasters und der Verworfenheit, schien ihm das Schöne und Edle zu seiner vollen Wirkung kommen zu können. Die Wirkungen des Grauenhaften und Schrecklichen erschienen ihm sogar ästhetisch bedeutender, als die des schlechthin Guten zu sein. So pessimistisch er wirklich auch selbst durch das Leben geworden sein mag, dürfte er, um originell zu erscheinen, sich in diese sittliche Krankheit der Zeit doch noch künstlich hineingearbeitet haben. „Ihre Originalität, sagt Julian Schmidt von den damaligen französischen Romantikern, mit besonderer Beziehung auf Musset, ist schließlich nichts Anderes, als eine krankhafte Umkehr des Idealismus". Musset wurde der erklärte Dichter der vornehmen und elegan-

ten Pariſer Geſellſchaft. Je excluſiver dieſe war, um ſo mehr mußte die geiſtige Excluſivität ihres Dichters ſie anſprechen. Die Demi-Monde, die ihr nachahmte und ſo viele Beziehungen und Berührungspunkte mit ihr hatte, theilte dieſe Bewunderung. Daß Muſſet aber auch in einem beſtimmten Umfange populär werden konnte, liegt in der Natur des franzöſiſchen Geiſtes, welcher nun einmal die Form über alles ſchätzt und den die feine Verbindung von graziöſer Natürlichkeit und pretiöſer Gewähltheit, von Skepticismus und Epikuräismus, von Weltverachtung und Cultus der Sinnlichkeit, von Empfindſamkeit und von Sinnenfreude beſonders anziehen mußte. Die elegante, glänzende Form trug überhaupt nicht wenig bei, das in vielen dieſer Dichtungen unter Blumen verborgen liegende Gift zu verbreiten. Die theils ganz unmittelbare, theils noch künſtlich erworbene Eigenthümlichkeit dieſes Dichters iſt nun auch ſeinen dramatiſchen Dichtungen eigen, in denen es ihm wohl vor Allem darum zu thun war, ſeinen eignen Weg zu gehen. Dies läßt ſich ſelbſt noch in den Titeln, unter dem er ſie ſpäter veröffentlichte, erkennen: Un spectacle dans un fauteuil (1832—34) und Les comédies injouables (1838). Es waren, für die Lectüre einer auserwählten Geſellſchaft, für den Salon geſchriebene Phantaſieſtücke in dramatiſcher Form, bei denen er ſich weder durch die Regeln, noch durch die Tradition beengen laſſen wollte. Sie erſchienen zum großen Theil zuerſt in der Revue des deux mondes. Zu ihnen gehören: A quoi rèvent les jeunes filles; Andréa del Sarte; Les caprices de Marianne; On ne badine pas avec l'amour; Fantasio und Lorenzaccio. Byron und die älteren ſpaniſchen Dichter haben ſichtbar darauf eingewirkt, wie überhaupt die letzteren jetzt wieder ſehr von den Dramatikern zu Rathe gezogen wurden. Beſonders das Ehebruchsdrama hat von hier aus große Anregungen erhalten. Bei Muſſet hat daran aber auch noch das eigne Leben, vor allem die Liebe Antheil gehabt, da dieſe Stücke zum Theil in die Zeit der glühenden Leidenſchaft des Dichters für George Sand fallen. Sie ſind von überwiegend ernſtem Charakter, zum Theil von einer feſſelnden Dämonie. Einige haben die Form des Proverbes, dem er ſich ſpäter mit Vorliebe zuwendete und für deſſen geiſtvollſten, graziöſeſten Vertreter er gilt. Der Werth dieſer genrebildlichen Productionen liegt in der reizvollen, geiſtreichen und nicht ſelten naturaliſtiſch kühnen Darſtellung, in der Schärfe

der ihr zu Grunde liegenden Lebensbeobachtung, in der Feinheit der Zeichnung und Farbe. Es sind mehr geistreiche Studien, als abgeschlossene Bilder zu nennen, doch auch noch als solchen fehlt es ihnen zuweilen an Ernst und Vertiefung. So trübe und weltschmerzlich die Stimmung derselben oft ist, scheint der Dichter doch selbst noch mit dieser wie mit seinem Gegenstande zu spielen. Die Natur und Wahrheit leidet zuweilen unter dem Raffinement der Darstellung, die aber immer geschmackvoll ist.

Die Schauspielerin Allan war die erste, welche bei ihrer Anwesenheit in St. Petersburg auf den Gedanken kam, diese geistreichen Spiele zur Aufführung zu bringen. Der Ruf dieser Darstellungen drang nach Paris, wo sie dieselben bei ihrer Rückkehr einführte. Das elegante Proverbe La caprice machte den Anfang und brachte die Gattung en vogue. Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée; Il ne faut jurer de bien und Le chandelier brachten neue Triumphe. Da es keinen Anstoß erregt hatte, im Chandelier den Ehebruch als den normalen Zustand behandelt zu sehen, so wagte man sich nun auch mit Andréa del Sarte hervor, bei dem man sich bereits im vollen Ehebruchsdrama befand. Es folgten: On ne saurait penser à tout; Les caprices de Marianne, Bettine (von Alex. Dumas neu überarbeitet) Lorenzaccio, die nach Massinger's Picture oder nach der diesem zu Grunde liegenden Novelle gearbeiteten Barberine und Carmosine. Man hat Musset öfter mit Marivaux verglichen und Théophile Gautier sagte sogar bei Gelegenheit seiner Besprechung des Chandelier: Et l'on se plaignait de la disette de comédies, tandis que l'on avait sous la main des volumes de pièces où la finesse de Marivaux s'allie au caprice de Shakespeare. Allein diese Aehnlichkeiten, wenn sie überhaupt hier bestehen, würden dann doch nur einzelne Seiten dieser verschiedenen Dichter treffen, aber nichts von der Eigenthümlichkeit eines jeden von ihnen aussagen. Paul Lindau hat eine Charakteristik Musset's gegeben.

Ein Musset verwandter Geist, ohne doch dessen Glanz, dessen Genialität und Kühnheit ganz zu besitzen, ist Octave Feuillet. Am 11. August 1812 zu St. Lô (Manche) geboren, der Sohn eines höheren Beamten, vollendete er seine Studien im Collège Louis le Grand zu Paris. Als Schriftsteller trat er zuerst in Gemeinschaft mit P. Boccage und Albert Aubert und unter dem Pseudonym De-

siré Hazard mit dem Romane Le grand vieillard (1845) hervor; als Dramatiker fast um dieselbe Zeit mit La nuit terrible. Das Drama der französischen Romantiker ging überhaupt fast immer vom Romane und der Novelle aus, die ihm daher auch vorausliefen. Feuillet anfänglich vom Theater freundlich aufgenommen, sollte bald mit der Sprödigkeit desselben zu kämpfen haben, was ihn bestimmte, dem von Alfred de Musset gegebenen Beispiel zu folgen und seine Stücke nur für den Druck zu schreiben. So erschien unter anderem sein Lustspiel La crise, welches erst 1854 zur Aufführung kam, schon 1848 in der Revue des deux mondes. Seine bis dahin vollendeten dramatischen Arbeiten wurden gesammelt unter den Titeln: Scènes et comédies und Scènes et proverbes (1853 und 1856) herausgegeben. Das Aufsehen, welches besonders die zweite dieser Sammlungen erregte, erschloß ihm aufs Neue die Bühne. Von den Proverbes erhielten besonders La partie des dames; Le fruit défendu; Péril en demeure; La fée; Le pour et le contre und Le cheveu blanc viel Beifall. Feuillet hat darin die Sprache fast noch künstlicher ausgebildet als Alfred de Musset, seine Grazie war affectirter, unter dem blitzenden Schmuck seines Dialogs fehlt es nicht an falschen Brillanten. Er behandelte darin ähnliche, von Pessimismus, Skepticismus und sinnlichem haut-goût erfüllte Stoffe, die er aber zu mildern suchte, indem er über die von ihm enthüllten unheimlichen Reize ein sittliches Mäntelchen warf, um seine Darstellungen der bürgerlichen Moral gegenüber haltbar zu machen. Die raschen Bekehrungen des Lasters zur Tugend werden aber immer etwas Bedenkliches haben, theils weil sie der Wahrheit widersprechen, theils weil sie die Versuchung verstärken. Von diesem Geiste sind besonders La crise, Dalila (1851), sowie die späteren La tentation und La redemption erfüllt. In La crise stellt der Dichter den Satz auf, daß selbst die tugendhafteste Frau nicht leben könne, ohne von der verbotenen Frucht gekostet zu haben. Doch bleibt der psychische Ehebruch hier noch verschüchtert auf der Schwelle des physischen stehen. Es ist ein erweitertes Proverbe, doch nur von drei Personen gespielt. In Dalila ist der Dichter zu zeigen bemüht, daß die Verworfenheit der Halbwelt auch in der Ganzwelt zu Hause ist. In Rédemption handelt es sich endlich um das in Aufnahme gekommene Thema der sittlichen Wiederherstellung einer gewerbsmäßigen Courtisane durch die Liebe. In diesen Dichtungen finden wir

Feuillet also schon ganz auf dem Gebiete des socialen Dramas, auf dem er nun fast immer verblieb. Wie die Dramen so vieler der neuesten französischen Dramendichter haben auch die Octave Feuillet's meist ein zu starkes novellistisches Interesse. Der tiefe Unterschied einer dramatischen und novellistischen Composition ist ihnen bei allem sorgfältigen Studium der Bühne und bei allem technischen Geschick in der Behandlung der einzelnen Scene, nicht immer ganz aufgegangen. Doch verführte wohl auch der in der Dichtung jetzt überhandnehmende industrielle Geist noch dazu, so daß man sogar die Stoffe der eignen Novellen und Romane zu dramatisiren und scenisch auszubeuten begann. Auch die Feuillet'schen Stücke Redemption; Le clef d'or; Le cheveu blanc; La partie des dames; Le roman d'un jeune homme pauvre u. A. sind auf diese Weise entstanden. Das letzte (1858) gehört nichtsdestoweniger zu den besten des Dichters. Es erscheint freier von blendenden theatralischen Effecten und wenn es auch etwas zu sehr auf Rührung hinarbeitet, nimmt es doch das Interesse in gesünderer Weise in Anspruch. In Montjoie feiert dagegen der crasseste Egoismus schließlich ein ähnliches Bekehrungsfest, wie die Buhlschaft in La Redemption. In La belle au bois dormant konnte die romantische Ader des Dichters am freiesten zum Durchbruch gelangen. Julie de Trécoeur (1869) ist ein erneuter Versuch im Ehebruchsdrama von dunklem Colorit. Feuillet würde in seinen späteren Dramen dem neuesten socialen Drama schon zugerechnet werden müssen, wenn er den Realismus der Darstellung nicht mit einem, wenn auch etwas hohlen Idealismus, den Skepticismus mit der bürgerlichen Moral zu versöhnen gesucht hätte und nicht noch mehr auf ästhetische Wirkungen, als auf die Umgestaltung der socialen Verhältnisse ausgegangen wäre.

Dieser letzten Tendenz huldigte dagegen, trotz der größeren Tiefe ihrer poetischen Antriebe, die den beiden eben vorgeführten Dichtern doch in vielen anderen Beziehungen, besonders in der zur Romantik, so geistesverwandte Aurore Dudevant, geb. Dupin, genannt George Sand*). Am 5. Juli 1840 zu Paris geb. und am 8. Juni 1876 auf Schloß Nohant gestorben, entstammte sie väterlicherseits einem der vielen Liebesverhältnisse des Marschalls Moritz von Sachsen.

*) Ihre Selbstbiographie Histoire de ma vie. Paris 1854.

Ihr Vater war Offizier, galant und leichtlebig, ihre Mutter von niederer Herkunft und dunkler Vergangenheit, in ihren Sitten und Lebensanschauungen ebenso plebejisch, wie ihre Großmutter von väterlicher Seite aristokratisch und exclusiv. Da ihr Vater früh starb, so war Aurora zwischen den widersprechenden Einfluß dieser zwei Frauen gestellt, was die Selbständigkeit ihres feurigen, romantisch gestimmten, zur Excentricität geneigten Geistes nur fördern konnte. Es war nicht sowohl Liebe, wie der Trieb nach Unabhängigkeit, was sie 1822 zur ehelichen Verbindung mit dem Baron Dudevant trieb, einer Ehe, der jede sittliche und Glück verheißende Grundlage fehlte. Die neuen Fesseln wurden ihr aber bald unerträglicher noch, als die alten, zumal ihr Gatte kein Verständniß für die romantischen Ideale ihres excentrischen Geistes hatte. Sie ging mit Zustimmung desselben nach Paris (1831). Das Leben, das sie hier führte, mußte endlich eine völlige Trennung (1836) herbeiführen. Das Verhältniß, welches sie hier sofort zu Jules Sandeau gewann, gab aber auch den Anlaß zur Eröffnung ihrer literarischen Carrière. Schon 1831 gaben beide den gemeinsam gearbeiteten Roman Rose et Blanche heraus. Aurora, die sich damals der Sitte ihres Geschlechts ganz zu entbinden suchte und sogar die weibliche Tracht mit Männerkleidern vertauschte, hatte hierbei den von ihrem Freunde abgeleiteten männlichen Schriftstellernamen George Sand gewählt, dem sie fürs ganze Leben treu bleiben sollte. Sie erwarb ihm rasch einen bedeutenden Ruf, der sich fast mit jedem der vielen Romane steigerte, die sie von nun an edirte. Auf dem Gebiet des Romans liegt überhaupt ihre Stärke. Hier entwickelte sie Eigenschaften, die sie zu den ersten Dichtern dieser Dichtungsform stellen. Doch fehlte es ihr auch hier nicht an Angriffen. Das Wort Chateaubriand's: „Das Talent George Sand's hat einige seiner Wurzeln in der Corruption" — hat ein vielfaches Echo gefunden. Der Widerspruch, daß man ihre Schriften fort und fort in Bezug auf die Sittlichkeit anklagte, sie selbst aber grade die Sittlichkeit derselben betonte, findet seine Erklärung in ihrem Begriffe vom Sittlichen selbst. Beide Theile haben in einem bestimmten Umfange recht. In vielem, worin George Sand aber ursprünglich Recht hatte, gerieth sie durch Einseitigkeit und Uebertreibung ins Unrecht. Dies gilt besonders von ihren Anschauungen des Verhältnisses, in welchem das Weib zum Leben steht, des Verhältnisses zwischen

den beiden Geſchlechtern. Auf ihre leicht entzündliche und tief erregbare Seele hatten gerade die kühnſten Dogmen der gewagteſten Philoſopheme den mächtigſten Einfluß gewonnen, daher ſie auch ſo raſch von den ſocialiſtiſchen Ideen ergriffen und zu einer ſo leidenſchaftlichen Vertreterin derſelben wurde. Je größer aber die Wirkungen waren, die ihre Schriften ausübten, um ſo gefährlicher mußten die Irrthümer werden, mit denen ſie ſich behaftet zeigten, zumal ſie dieſelben mit dem Schein der unanfechtbarſten Wahrheit zu umgeben ſuchte und durch den poetiſchen Zauber, mit dem ſie dieſelben umwebte, ſo einſchmeichelnd zu machen verſtand. Eine Tugend aber bewahrte ſie immer. Sie war niemals frivol. Es handelte ſich ihr immer um Ueberzeugungen. „Wenn ſie ſich auch faſt überall auf dem Gebiete der Sinnlichkeit bewegt" — ſagt Julian Schmidt unter Anderem von ihr, — „ſo geht ſie doch nie auf eigentlichen Sinnenreiz aus. Was ſie lehrt, iſt häufig ſehr unſittlich — aber die Form ihrer Darſtellung iſt es nicht. — Wo ſie lebt und empfindet, verleugnet ſie nicht den Gott, der über die Herzen richtet. Sie beſitzt, was unſere Romantiker Ironie der Bildung nannten, d. h. ſie weiß ihr Auge frei zu machen von den Bildern, die ihre Phantaſie erfüllen." Am reinſten erſcheint ſie in ihren Dorfgeſchichten. Beſonders in François le Champi und La mare du diable hat ſie wahre Muſter der Gattung geſchaffen.

Die Licht- und Schattenſeiten ihrer Romane mußten umſomehr auf ihre dramatiſchen Dichtungen übergehen, da dieſe zum Theil Bearbeitungen derſelben ſind, wie z. B. François le champi, Cadio, Mauprat, Le marquis de Villemer, in allen aber das novelliſtiſche Intereſſe vorherrſcht. Obſchon ſie dem Theater an zwanzig Werke geſchenkt,*) fehlt ihnen faſt allen die eigentliche dramatiſche Ader. Auch haben, trotz ihrer vielen Vorzüge, nur einige einen entſchiedenen Erfolg auf der Bühne gehabt, nämlich: François le champi (1849), Claudie (1851), Le mariage de Victorine (1851), Mauprat (1853) und Le marquis de Villemer (1864) beſonders das letzte.

Auch Léon Gozlan, geboren 1. Septbr. 1803 zu Marſeilles, geſtorben 14. Septbr. 1866 zu Paris, gehört noch zu den von Alfred

*) Théatre de Nohant. Paris 1864 und Théâtre complet de George Sand 1866—67. 4. vol. Ein Theil erſchien zuerſt in der Revue des deux mondes.

de Musset inspirirten und ihm geistesverwandten Dichtern. Auch er ging, wie sie, erst vom Romane zum Drama über, auch er versuchte sich sowohl im Proverbe wie im socialen Drama, auch bei ihm überwog im letzteren noch die ästhetische, auf die Kreise der eleganten Welt berechnete Absicht. Die Noth hatte ihn 1828 in die schriftstellerische Carrière getrieben. Erst 1842 betrat er aber die Bühne. Die Fehler, welche sein erstes Stück, La main droite et la main gauche, zeigt, sind auch all seinen späteren Dramen noch eigen: Häufung von Unwahrscheinlichkeiten, problematische Charaktere, die er benutzte, um zu neuen frappirenden Contrast-Situationen und Conflicten gelangen zu können. Obschon seine Stücke keineswegs alle die günstige Aufnahme des ersten fanden, blieb er doch der darin eingeschlagenen Richtung treu, die ihren Höhepunkt in dem Livre noir erreichte. Ungleich gefälliger erscheint er noch im Proverbe, in dem er manches überaus Frisches, Anmuthiges, ja selbst Glänzendes schuf, wie Le lion empaillé; Une tempête dans un verre d'eau und Dieu merci le couvert est mis. Auch diese Gruppe hat noch einige Nachfolger gehabt, von denen François Coppée, geb. 1843 zu Paris, hier genannt werden mag

Die Februarrevolution bezeichnet, wie in der Entwicklung des französischen Lebens überhaupt, auch eine Art Abschnitt in der Entwicklung des französischen Dramas. Sie gab den Grundsätzen des Socialismus eine größere Verbreitung, dessen Keime zwar schon im vorigen Jahrhundert gelegt, erst jetzt zu einer üppigen Saat aufschossen. Der neue Cäsarismus, wie sehr er dieselben auch zu bekämpfen suchte, mußte andrerseits mit ihnen doch wieder rechnen. Daneben erstarkte unter dem Einflusse der fortschreitenden Naturforschung die materialistische Weltansicht immer mehr. Sie führte in Verbindung mit dem steigenden Raffinement der Genußsucht zur Blasirtheit, in Verbindung mit den socialistischen Anschauungen und der aus ihnen emporschießenden Unzufriedenheit zum Pessimismus. Alles das wurde von der industriellen Schriftstellerei, die ihm zum Theil auch selbst mit verfiel, in speculativer Weise benützt und ergriffen.

Die realistische Darstellungsweise war für das Drama schon seit Diderot in Aufnahme gekommen. Sie war aber damals noch schwächlich. Sie hatte sich zwar vom Idealen nicht losgesagt, ohne sich doch mit diesem durchdringen zu können. Die Romantiker hatten dann an die Stelle des schönen Ideals eine Art Idealisirung des Häßlichen

gesetzt. Man war hierzu theils durch das Verlangen nach neuen, starken Contrasten, nach sensationellen Conflicten, theils durch das unter dem Einfluß der Naturwissenschaften wachsende Streben nach Naturwahrheit, besonders aber durch die materialistischen und pessimistischen Lebensanschauungen gedrängt worden. Dies Alles forderte zugleich immer stärker zu realistischer Darstellung auf.

Dieser Realismus der Darstellung, der schon deshalb vorzugsweise nach der Seite des Häßlichen neigte, weil, das Häßliche schön darzustellen, durch den darin enthaltenen Widerspruch, durch das Paradoxe der Aufgabe, ein pikantes Interesse erregte, verband sich nun noch mit dem der socialen und socialistischen Tendenz.

Das Ehebruchs-, ja selbst das Prostitutionsdrama war schon vor Jahrhunderten den Italienern und Spaniern bekannt. Schon sie glorificirten Räuber und Buhldirnen, doch freilich aus andren Beweggründen. Damals war es die Kirche, welche in der Rehabilitation derselben ihre Triumphe feierte. Jetzt aber wurde die sittliche Verworfenheit für die ausschließliche Folge der mangelhaften Einrichtungen, der mißbrauchten Vorrechte, der engherzigen Vorurtheile der Gesellschaft erklärt, sie wurde in ihrem Untergange als Opfer derselben dargestellt und selbst mit der Glorie des Märtyrerthums umgeben. Die Natur und die Lebenswahrheit war das große Wort der Dichter geworden — wie aber stand es um diese Wahrheit? Royer in seiner Geschichte des Dramas hat ernstlich dagegen Protest erhoben, daß die Schilderungen, welche die französische, welche insbesondere die Pariser Gesellschaft in den Romanen und Dramen der neuesten realistischen Schule gefunden, der Wahrheit wirklich entsprächen. Wenn aber die Schilderung auch keine einseitige sein sollte, so ist die Beleuchtung, in die jene Gesellschaft in diesen Romanen und Dramen gerückt erscheint, doch noch um vieles bedenklicher. Das Bild, welches die Dichter von ihr entworfen, mußte, um gerade von dieser selbst wieder so enthusiastisch aufgenommen werden zu können, ihr doch in einem, wenn auch gewiß nur beschränkten Umfange, zugleich aber auch in einer ihr immer noch schmeichelnden Weise entsprechen. Ganz wie im vorigen Jahrhundert wurde auch jetzt wieder Erscheinungen und Lehren von denen zugejubelt, gegen die sie doch grade in so gefahrdrohender Weise gerichtet waren. Ahnungslos, wie die Gäste der Lucrezia Borgia folgen sie der Einladung ihrer Dichter, berauschen sie sich an den Genüssen, die diese ihnen bieten, schlürfen sie das ver-

führerische Gift ein und brechen darüber in Jubel aus, während sich heimlich zu ihrem Untergang alles schon vorbereitet. Ganz wie im vorigen Jahrhundert theilen auch heute die Dichter, welche die Gesellschaft auf's Heftigste angreifen, die gefährlichsten Neigungen und Leidenschaften derselben, die Gewinn- und Genußsucht. Nicht wie im vorigen Jahrhundert, der wenn auch oft mißverstandene Gedanke der Humanität, nicht wie man heute es vorgibt, das Streben nach Natur- und Lebenswahrheit, noch die neuen socialistischen Weltverbesserungsträume führen den meisten der heutigen Dichter die Feder — mehr als dies alles ist es das Streben nach sensationellem Erfolg, nach dem Gewinn, den dieser nothwendig abwirft, nach dem Genuß, den dieser verspricht. Die dramatische Dichtung ist zur Industrie, ist zur Speculation geworden. Die zeitbewegenden Ideen werden von dieser ebenso ausgebeutet, wie das Talent, und nur um so mehr, je größer das letztere ist, mag es nun in halber Selbsttäuschung oder mit vollem Bewußtsein geschehen.

Bei dieser verhängnißvollen Richtung, in welche das französische Drama gerathen, wurde ihm aber wenigstens das noch zum Heile, was seiner Entwicklung so lange hinderlich gewesen war: das den Franzosen innewohnende starke Gefühl für die Form. Die industrielle Speculation konnte ihre Zwecke immer nur dann erreichen, wenn sie dieses Gefühl und seine Forderungen in einem bestimmten Umfange achtete. Hierdurch erscheint das französische Drama doch vor dem tiefen Sinken bewahrt, von welchem das deutsche bei der allzugroßen Gleichgiltigkeit für die Form heute bedroht ist. Die alten Formen des Dramas freilich sind auch in Frankreich so gut wie verschwunden. Aber das Formgefühl verlangte nach einem Ersatz und wenn dieser den wesentlichen Forderungen des Dramas auch nur wenig entspricht, so hatten die früheren Formen diesen doch gleichfalls nur wenig entsprochen, so entspricht er, wie diese, doch wenigstens dem Begriff, welchen man gerade vom Wesen des Dramas hatte und hat. Das läßt sich genügend an der sorgfältigen Behandlung der Sprache, an der feinen Führung des Dialogs und der Scene, an der wirkungsvollen Gruppirung und Bewegung der Charaktere dieses neuesten Dramas erkennen.

Alexandre Dumas, der Sohn, am 28. Juli 1824 geboren, wird gewöhnlich als derjenige bezeichnet, welcher diese neueste Epoche des Dramas eröffnete, deren Anfänge sich freilich, wie wir gesehen,

viel weiter zurück verfolgen lassen. Nachdem er seine Studien im Collège Bourbon in glänzender Weise beendet, debutirte er 1846 nicht minder glänzend als Schriftsteller mit seinen Aventures de quatre femmes et d'un perroquet. Er besaß nicht die Phantasie seines Vaters und vermied es daher in dessen Manier mit diesem zu wetteifern. Er suchte und fand vielmehr seine Stärke in der Schärfe der Lebensbeobachtung und in der frappirenden Treue der Wiedergabe. Auch suchte er sich ein eigenes Gebiet dafür aus. Nicht die Romantik der ritterlich-höfischen Vergangenheit, sondern das unmittelbare Leben der mit leidenschaftlicher Hast nach Gewinn und Genuß ringenden Gegenwart. Die Kreise der sogenannten Halbwelt wurden vorzugsweise seine Domäne. Auch er begann mit Romanen und ging dann von diesen zur Bühne über, ja seine beiden ersten epochemachenden Dramen: La dame aux camélias (1852) und Diane de Lys (1853) sind nur Bearbeitungen der 1848 und 1851 unter gleichen Titeln von ihm erschienenen Romane. Schon Palissot in seinen Courtisanes (1775) behandelte das Thema der Cameliendame, aber in einer die Courtisane völlig preisgebenden Weise. Victor Hugo suchte den Gegenstand in eine etwas höhere Sphäre zu heben und das tragische Mitleid für ihn in Anspruch zu nehmen. Scribe folgte dem Beispiel, indem er denselben in seinem Melodrama Dix ans de la vie d'une femme wieder ganz herab in die Niedrigkeit drückte und was den Realismus der Darstellung betrifft kaum hinter Dumas und seinen Nachfolgern zurückgeblieben ist. Erst Dumas wagte es aber, ihn mit dem Heiligenscheine des gesellschaftlichen Märtyrerthums zu umgeben, indem er ihn zugleich als ein Opfer des Edelmuths und der Ausschweifung untergehen ließ. Doch drängt sich die Tendenz noch nicht allzusehr vor, sie erscheint ganz in der Darstellung aufgegangen, die Verhältnisse sind sogar mit einer gewissen Unparteilichkeit dargestellt. In der Technik, in der Zeichnung der Charaktere zeigte der Dichter zugleich eine Meisterschaft, die eines besseren Gegenstandes würdig gewesen wäre. — Diane de Lys bezeichnet keinen künstlerischen Fortschritt. Die Darstellung der gesellschaftlichen Laster, die hier in eine höhere Sphäre verlegt erscheinen, ist rücksichtsloser. — Ausgezeichnet durch die Feinheit der Beobachtung der Zustände, Allüren, Gewohnheiten, Laster der der Corruption verfallenden und schon verfallenen Kreise der höheren Gesellschaft ist Le demi monde (1854) — ein Titel, welcher einer

ganzen Kategorie des ſocialen Dramas den Namen gegeben hat. Auch entſchädigt der Dichter hier durch die friſche, duftige Blüthe, die in Marcelle dem ſumpfigen Boden entſproßt, auf welchem ſich ſeine Darſtellung wieder bewegt. — Hatte Dumas bisher die Genußſucht in den Verhältniſſen beider Geſchlechter und die ihr entſpringenden geſellſchaftlichen Auswüchſe zum hauptſächlichſten Gegenſtande der Darſtellung gemacht, ſo brachte er in La question d'argent (1858) eine andere Seite des heutigen Lebens, die er dort nur nebenbei mit berührt hatte, die Geldſpeculation mit ihren verderblichen Wirkungen, zu lebendiger Anſchauung. Doch verlor er ſich hier und da zu ſehr ins Doctrinäre dabei. Le fils naturel (1858) nimmt dann das Thema Diderots in einem andern und ungleich bedeutenderen Sinn wieder auf. „Il nous faut — heißt es in der Vorrede — peindre à larges traits non plus l'homme individu, mais l'homme humanité, le retremper dans ses sources, lui indiquer ses voies, lui découvrir ses finalités.“ Jedenfalls iſt es dasjenige Stück des Dichters, welches von Seiten ſeiner Lebensanſchauung noch am meiſten befriedigt. Ihm folgte (1859) Le père prodigue, welcher einen Zwieſpalt der Urtheile hervorrief, und L'ami des femmes, der zugleich den ſtärkſten Angriffen von Seiten der Moral und manchem Tadel von Seiten der äſthetiſchen Kritik zu begegnen hatte. Dumas bekennt, daß er das, was er darin auszuſprechen beabſichtigte, nicht voll zum Ausdruck gebracht habe: „L'action était au dedans et les théories dehors, faute capitale au théâtre.“ La femme de Claude erlitt eine Niederlage; wogegen Monsieur Alphonse (1873) trotz des Abſtoßenden der Hauptfigur einen neuen Erfolg erzielte. Größer war derjenige, welchen Dumas mit Mad. de Girardin in Le supplice d'une femme errang. Auch L'etrangère 1877, in welcher Dumas das Thema des Ehebruchs mit den abenteuerlichſten Begebenheiten und Situationen verknüpfte, fand vielen Beifall, ſein neueſtes Stück La Princesse de Bagdad zwar zunächſt eine Niederlage, der aber ein großer Succeß folgte. Dumas hat in den Vorreden zu ſeinen Dramen (Théâtre complet 1868) ſeine dramaturgiſchen Anſichten niedergelegt, welche durch ihren ſocialiſtiſchen Beigeſchmack großes Aufſehen, doch auch vielfachen Widerſpruch erregten.

Der erſte, welcher in bedeutenderer Weiſe ſich dem von Dumas gegebenen Beiſpiele anſchloß, war Théodore Barrière, geb. 1823 zu

Paris. Sein eigentlicher Beruf war die Kupferstecherkunst. Sie verschaffte ihm eine Anstellung im französischen Kriegsministerium. Nebenbei widmete er sich jedoch literarischen Arbeiten. 1843 trat er im Palais Royal mit Rosière et nourrice auch als Dramatiker auf. Nachdem er sich theils allein, theils in Gemeinschaft mit Andern, wie Paujol, Clairville, Bayard, Marc Fournier in fast allen Gattungen, (Vaudevilles, Versluſtspielen, Melodramen) versucht, schrieb er unter dem Einfluß des ersten Erfolgs Alexander Dumas' mit Lembert-Thibouſt: Les filles de marbres, in einem gewissen Gegensatz zur Dame aux camélias, insofern er der glorificirten käuflichen Liebe, diese in ihrer wahren Gestalt, in der ganzen egoistischen Kälte, in der ganzen abschreckenden Verworfenheit ihres schmählichen Gewerbes darstellte. Barrière glaubte ohne Zweifel die Sittlichkeit zu fördern, indem er der Welt das Laster in seiner wahren Gestalt vor Augen stellte, aber nicht nur, daß er das Publikum hierdurch allzusehr mit demselben vertraut machte, liegt es auch in der Natur der dramatischen Darstellung, daß er gleichwohl ein gewisses, wenn auch unheimliches Interesse dafür erregen mußte. Der Erfolg dieses Stücks bestimmte ihn nach und nach alle Gebrechen und Laster an den theatralischen Pranger zu stellen. Dies geschah zunächst auf ungleich mildere Weise in Les parisiens de la décadence (1854) und in satirischer, hier und da selbst ans Possenhafte streifender Form in Les faux bonhommes (1856), welches die gesellschaftliche Médisance zum Gegenstand hat, und ganz allgemein für sein bestes Stück erklärt wird und einen ungeheuren Erfolg errang. Dieses veranlaßte den Dichter zu dem ungleich schwächern Gegenstück Les fausses bonnes femmes (1857). — Es fehlt den Dramen Barrière's, die sich auf fast fünfzig belaufen, keineswegs an Vorzügen, an trefflichen Einzelheiten, fein und lebendig gezeichneten Figuren, allein die Sucht, nur nach den Flecken und Schwächen der Gesellschaft zu spähen, mußte ihn einseitig machen und der Beifall, der ihm von derselben Gesellschaft gezollt wurde, welche er zu geißeln beabsichtigte, hätte ihn belehren sollen, daß diese sich weit weniger beschämt, als geschmeichelt fühlte, ihre Fehler und Schwächen theils in so ergreifender, theils in so lustiger Weise dargestellt zu sehen.

Bedeutender noch ist Emile Augier, geb. am 17. Sept. 1820 ein Enkel Pigault Lebrun's, dessen Andenken er in der Vorrede zu seinem Cigue ein Denkmal gestiftet. Er war zum Advokaten ausge-

bildet worden, ging aber schon früh zur Literatur über. Wir sahen ihn bereits im Gefolge Ponsard's seine dramatische Carrière (1834) mit dem eben genannten Stück beginnen. Dasselbe hat aber schon eine sociale Tendenz, insofern es gegen den egoistischen Indifferentismus, gegen die Blasirtheit, das vorzeitige Greisenthum der damaligen jeunesse dorée gerichtet ist. Es wurde als ein Versuch der Rückkehr zur alten Sittencomödie begrüßt. Ihm folgten Un homme de bien (1845), L'aventurière (1848), Gabrielle (1849), Diane (1852) und Philiberte (1853). Besonders L'aventurière und Gabrielle hatten große Erfolge. In jenem fand es viel Beifall, die Tugend durch die Verheißung eines nicht ausbleibenden Lohnes ermuntert zu sehen. In diesem übte es einen sensationellen Erfolg aus, daß der Dichter für die Heilighaltung der Ehe eintrat und der Geliebte dem Gatten wieder einmal geopfert wurde. La Pierre de Touche (1853) ist dasjenige Stück, in welchem eine Wandlung sichtbar wird, die sich in dem Dichter vollzogen. Es ist in Gemeinschaft mit Sandeau geschrieben*) und das erste seiner in Prosa gearbeiteten Stücke. Der Erfolg desselben wurde noch weit durch denjenigen des mit demselben Dichter geschriebenen Lustspiels: Le gendre de Monsieur Poirier (1856) übertroffen, welches mit Geist die Schwächen und Thorheiten des heruntergekommenen Adels und des reich gewordenen Bürgerthums satirisch beleuchtet. Es zeichnet sich durch dramatische Kraft, gesunden, behaglichen Humor und vortreffliche Charakterzeichnung aus. Zwischen beiden Stücken innen liegt Le mariage d'Olympe (1855), in welchem der Dichter sich auf das Gebiet des Dumas'schen Demimonde-Dramas begab, obschon es gegen dasselbe gerichtet ist. Er klagt sogar die Autoren derartiger Stücke geradezu an, durch falsche blendende Ideen die jungen Mädchen auf Abwege zu locken, die von den Paradoxien derselben nur zu leicht ergriffen würden, und durch deren bereitwillige Anwendung große Damen zu werden hofften. Augier war dagegen in seinem Stücke bemüht, zu erweisen, daß das Laster, wenn es sich auch einmal vorübergehend über sich selbst erhebt, doch immer wieder in seine Tiefe zurücksinken wird. Die Buhldirne Olympe wird durch ihre Heirath nur für kurze Zeit rehabilitirt,

*) Jules Saudeau, am 19. Februar 1811 geboren, dessen ich schon wegen seines Verhältnisses zu George Sand gedacht, hat sich außer durch seine vielen Romane auch noch durch das Drama Mademoiselle de la Seiglière ausgezeichnet.

sie fällt, dem Zuge ihrer Natur folgend, nur zu rasch in ihr früheres Lasterleben zurück. — In Les lionnes Pauvres, 1858 mit Fousſier*) geschrieben, ist der gewerbmäßige Ehebruch, die Prostitution in der Ehe, zum Gegenstande der verurtheilenden Darstellung der Dichter gemacht. Sie scheinen von der Gefährlichkeit der Versuche, die Tugend durch den Anblick des Lasters zu stärken, und von der ästhetischen Verwerflichkeit solcher Darstellungen gar nichts geahnt zu haben. Sie glaubten sich hinlänglich durch die im Stücke ausgesprochene Moral: „Die Frau, welche anfängt zu nehmen, endet damit, zu fordern" geschützt. Die Angriffe, welche sie gleichwohl erfuhren, bestimmten sie, in der Vorrede zu diesem Stück für die Freiheit und das Recht des dramatischen Dichters auf derartige Darstellungen einzutreten. — In den Effrontés, welche 1861 auf dem Theater français mit sensationellem Erfolge zur Darstellung kamen, wurde der Einfluß der Geldmänner auf die Journalistik gegeißelt, dem Ehebruch war nur eine Nebenrolle darin zugefallen. Welchen Eindruck aber mußte es ausüben, wenn der Bankier Charrier seinem Sohne den Rath ertheilt, immer nur eine verheirathete Frau zu seiner Geliebten zu machen, weil dies billiger und für sein Geschäft weniger compromittirend sei. Die Prostitution in der Ehe wurde hier also schon als eine gesellschaftliche Usance denuncirt. Das Stück wirkte aber nicht nur durch seine Kühnheit, sondern auch durch die lebensvolle Kraft seiner Charakterzeichnung. Besonders hatte die Figur des Journalisten Giboyer darin angesprochen. Augier benutzte die rasch erworbene Popularität derselben zu dem Titel eines späteren Stücks: Le fils de Giboyer (1862), es verdiente ihn aber auch um seiner innern Verwandtschaft mit dem früheren willen. Denn hier handelt es sich um den Mißbrauch, welchen die Kirche von der Presse und diese von der Religion macht. Es übertrifft alle frühern Arbeiten des Dichters an Kühnheit und wurde hierdurch zu einem Ereigniß, welches einen großen Zwiespalt der Meinungen hervorrief. In Maître Guérin (1864) lebte die Figur des Bankier Charrier wieder auf, um hier zum Mittelpunkte der Handlung zu werden. In Paul Forestier (1868) aber hat das Ehebruchsdrama eine neue Gestalt, ein neues

*) Edouard Fousſier, 23. Juli 1824 geboren, schrieb außer verschiedenen anderen Stücken mit Augier, wie La ceinture dorée (1850) auch einige selbständige, darunter Héraclite et Démocrite (1850) und Une journée d'Agrippa d'Aubigné (1855).

Intereſſe gewonnen. Nicht die Frau, der Mann iſt hier der ſchuldige Theil, der um einer Geliebten willen die Gattin verläßt. In dieſem Fall will aber Augier glauben machen, daß eine Wiederherſtellung möglich ſei. Paul kehrt reuig zurück und betheuert, geheilt worden zu ſein. Einen Zweifel kann aber ſelbſt der Dichter am Schluſſe nicht unterdrücken, indem er Pauls Gattin ſagen läßt: Warum nun ſollt' er mich lieben, da er mich früher nicht lieben gekonnt? — Das Stück, welches wieder in Verſen geſchrieben iſt, riß beſonders durch die darin entwickelte Kraft der Leidenſchaft zur Theilnahme hin. — Einen der größten Erfolge errang der Dichter in neueſter Zeit durch Les Fourchambault (1878). Die Darſtellung iſt hier lichtvoller, ſympathiſcher. Beſonders mußte die Franzoſen das Gemiſch von Märtyrerthum, von edler, elegiſcher Reſignation und aufwallender Ritterlichkeit im Charakter Bernard's ſehr anſprechen. Die Scene zwiſchen den beiden Brüdern übte eine elektriſche Wirkung aus. Die Handlung gipfelt in der Forderung, welche Bernard's Mutter an letzteren ſtellt, den Urheber ihrer und ſeiner Schmach, weil es ſein Vater, von dem ihm drohenden Untergange zu retten, einer Forderung, welcher ſich Bernard nach ſchwerem Kampf endlich fügt. — Augier gehört ohne Zweifel zu den bedeutendſten Erſcheinungen des heutigen franzöſiſchen Theaters, er iſt vielleicht die bedeutendſte und zugleich die erfreulichſte. Eine Sammlung ſeiner Dramen erſchien unter dem Titel Théâtre, Paris 1857, in 6 Bänden. Im Jahre 1876 begann eine zweite vollſtändige Ausgabe. (Théâtre complet.)

Mit Octave Feuillet, Dumas, Augier, theilte ſich beſonders noch Sardou in die Erfolge auf dem Gebiete des Luſtſpiels und Dramas ja er überflügelte ſie durch die größere Fruchtbarkeit ſeines Talents zuletzt alle.

Victorien Sardou*), am 7. Sept. 1831 zu Paris geboren, ſtudierte zunächſt Medicin, widmete ſich aber bald den hiſtoriſchen Studien, und weil es ihm hierzu an Geld fehlte, der journaliſtiſchen Thätigkeit. Dies führte ihn auch zum Theater. Es gelang ihm 1854 ein Stück: La taverne des étudiants zur Aufführung zu bringen. Die Niederlage, die es ihm zuzog, aber ſchüchterte ihn ein. Erſt 1859

*) Gottſchall, Porträts und Studien. (Leipzig 1874.) — Lindau, Gegenwart. 1876. 4 u. 5.

wagte er sich wieder mit einem neuen Stücke hervor und obschon er auch mit diesem nicht glücklich war, errang er doch noch in demselben Jahre mit Les premières armes de Figaro einen durchschlagenden Erfolg. Die dramatische Thätigkeit des Autors ward nun eine rastlose. Von den vielen Stücken, welche in raschester Folge entstanden, seien nur Monsieur Garat; Les pattes de mouches; Le chapeau de paille d'Italie hervorgehoben. Vor allem aber waren es Nos intimes (1861), mit denen er seinen Ruf als Dramatiker für immer begründete und sich in die Reihe der damals gefeiertsten Dichter erhob. Er, der so lange von den Theatern achselzuckend Zurückgewiesene, schrieb ihnen nun die Bedingungen vor. Sardou behandelte in Nos intimes einen ähnlichen Vorwurf, wie Barrière in Les faux bonhommes, aber mehr noch im Geiste der früheren Sittencomödie. Erst gegen den Schluß hin schlägt er darin den Ton der neuen Schule an, den er jedoch durch Rührung zu mildern sucht. Der Ehebruch spielt hier vorerst nur auf dem geistigen Gebiet eine Rolle. Cécile, die Frau Caussade's, bleibt wie Royer sich ausdrückt, in der idealen Periode der ehebrecherischen Liebe stehen. — Ein neuer Triumph wurde dem Dichter mit seiner Famille Benoîton zu Theil, der, immer mit Beifall, La perle noire, Les ganaches (1862) und Les vieux garçons (1865) vorausgegangen waren. — Sardou wirft in seinen Stücken die verschiedensten gesellschaftlichen Fragen auf. Er ist unerschöpflich an neuen Gesichtspunkten. Es entgeht ihm keine der Blößen, welche die Gesellschaft sich giebt, keine der geheimen Wunden, an denen sie leidet. Er ist in dieser Beziehung einer der vielseitigsten und dabei erfindungsreichsten Dichter. Und doch sind seine Erfindungen nicht selten allzu berechnet, worunter die Wahrscheinlichkeit der Situationen oft in bedenklicher Weise zu leiden hat. Auch laufen fast alle seine Stücke zuletzt darauf hinaus, dem Thema des Ehebruchs, dem Verhältnisse der beiden Geschlechter eine neue, pikante, ja sensationelle Seite abzugewinnen. „Que cherches tu, o célibataire" — heißt es in dem gegen den Egoismus des Junggesellenlebens gerichteten Stück — La femme sans l'épouse et sans la mère, le mariage sans ses périls et le ménage sans sa cuisine. Eh bien! voilà un monsieur qui a la bonté de se marier pour toi et de te préparer tout cela." In Séraphine wird die dem Laster zum Deckmantel dienende Frömmelei gegeißelt. Seraphine ist nicht nur eine heimliche Sünderin, sondern

will auch, um ſich vor Entdeckung eines frühern Fehltritts zu ſichern, ihre unter einem Vorwande bisher in ihrem Hauſe lebende Tochter, ein ſchönes liebenswürdiges Mädchen, in einem Kloſter begraben. Der Vater derſelben vereitelt jedoch dieſen Plan, indem er die Tochter entführt. Dies hat einen Conflict zwiſchen Seraphine's Gatten und Yvonne's Vater zur Folge, der ſeine Löſung durch die Liebe eines jungen Mannes zu letzterer findet. Auf ungleich raffinirtere Effecte, doch mit nicht geringerem Talent arbeitet der Dichter in ſeiner Fernande hin, deren Inhalt zum Theile dem Diderot'ſchen Romane Jacques, le fataliste, entnommen iſt, wie man denn gegen Sardou überhaupt nicht ſelten den Vorwurf des Plagiats erhoben. In der That machte er von dem Molière'ſchen Grundſatz, ſein Eigenthum überall zu nehmen, wo er es finde, einen freien Gebrauch. Fernande iſt gegen die Anmaßung der Männer gerichtet, das Recht der Leichtfertigkeit für ſich allein in Anſpruch zu nehmen und die fleckenloſeſte Reinheit der Gattin zu fordern. Fernande, obſchon ein edelmüthiges Weib, iſt nicht fleckenlos. Ein früherer Fehltritt wird zur Waffe einer durch ſie um den Beſitz des Geliebten gekommenen Nebenbuhlerin. Die ausgeklügelte Rache der Gräfin Clotilde entſpringt aber nicht ſowohl, wie der Dichter es vorgiebt, ihrer Leidenſchaft, als ſeinem eignen Raffinement. Trotz der entſetzlichen Kälte, mit der er Clotilde ſie durchführen läßt, weiß er durch die Conſequenz, mit der es geſchieht, durch das Spannende ſeiner Combinationen zu intereſſiren und zu feſſeln. Das Stück iſt ſeinem Inhalte nach vielleicht das quälendſte, ſeiner Technik nach aber eines der vollendetſten des Dichters.

Ihm folgten mit immer gleichem Erfolge Ferréol, Maison neuve (1866), Nos bons villageois (1866), La haine (1870), Andréa und Dora (1877). In Dora handelt es ſich um eine weſentlich andere Form der ehelichen Untreue, die durch den politiſchen Beigeſchmack nur noch pikanter gemacht worden iſt. Es iſt hier der Einfluß behandelt, welchen die galanten Frauen der Halbwelt auf die Politik zu gewinnen wiſſen. Dora ſteht in dem Verdacht eines ſolchen Gewerbes. Die Entwicklung und Löſung des Conflicts iſt aber nicht ohne Künſtlichkeit und ſchwächt die Wirkungen des Stücks beträchtlich ab. Ueberhaupt iſt dieſer neueſten, der Naturwahrheit angeblich huldigenden Schule und insbeſondere Sardou der Vorwurf zu machen, daß es ihren Stücken meiſt an Wahrheit, Kraft und zwingender Folge-

richtigkeit der seelischen Motive gebricht. Dies erklärt sich bei ihm nicht nur aus dem Streben nach sensationellen Wirkungen, sondern auch aus der Hast, mit welcher er arbeitet. Soll er doch auf keines seiner Stücke mehr als sechs Wochen verwendet haben. Die Raschheit und Leichtigkeit der Production ist aber nur dann ein Verdienst, wenn sie Vorzügliches hervorbringt. Dagegen erscheint Sardou als ein Meister in der Behandlungsweise eines personenreichen und reichbewegten scenischen Ensembles. Er hat den von Diderot geforderten malerischen Realismus der dramatischen Action zu einer ungeahnten Ausbildung gebracht. An geistreicher Leichtigkeit, an charakteristischer Mannichfaltigkeit, an malerischem Leben ist er in der Composition, Erfindung und Führung derartiger Scenen wohl unübertroffen. Aber auch hier zeigt sich zuweilen ein Raffinement, welches besonders der Klarheit der Exposition einiger seiner Stücke, wie z B. in Ferréol, nachtheilig geworden ist. Zola*), welcher die dramatische Produktion Sardou's sehr niedrig schätzt, glaubt — was er auch schon von Scribe behauptet — daß der Grund seiner Mängel hauptsächlich darin liege, die Charaktere über die Handlung vernachlässigt zu haben. „Die Handlung — heißt es bei ihm — beherrscht, ja sie vernichtet alles." Aber nicht die Handlung, sondern der Mangel an wahrer Handlung, die Sardou nur zu oft durch eine auf den Effect der einzelnen Situation, der einzelnen Scene gerichtete, gesuchte und raffinirte Combination von Motiven und Begebenheiten ersetzt, so wie letzteres selbst ist die Quelle der Fehler, die er ihm und nicht ohne Grund vorwirft, indem er sagt: „Man fühlt, wie er in jedem seiner Werke den festen Boden unter sich verliert, es ist immer irgend eine unannehmbare Intrigue, irgend ein falsches und dabei übertriebenes Gefühl, oder irgend eine außergewöhnliche Complication von Verhältnissen darin, welche zuletzt nur durch irgend ein magisches Wort aufgelöst wird."

Schließlich beanspruchen hier noch die fruchtbaren Vaudeville- und Operetten-Dichter Henri Meilhac und Ludovic Halévy durch ihre Frou Frou einen Platz, in der sich auch sie und mit großem Erfolge auf das Gebiet des realistischen Ehebruchs-Dramas gewagt. Sie haben dem Gegenstande durch die fast rührende Naivetät ihrer Heldin eine poetische Seite abzugewinnen gewußt.

*) In seiner Abhandlung: Le naturalisme au théâtre im 4. Bande der Annales du théâtre von Edouard et Edmond Stoullig. Paris 1879.

Dagegen machten die berühmten Roman- und Dorfgeschichtenschreiber Emile Erckmann und Alexandre Chatrian in ihrem Juif polonais (1869) den Versuch, dem realistischen Drama eine volksthümliche Richtung zu geben. Leider wählten sie hierzu einen criminalistischen Vorgang, wodurch sie es auf das Gebiet des Melodramas hinüberdrängten.

Da der Roman schon seit dem vorigen Jahrhundert dem Drama immer die Richtung anwies und ihm wohl auch seinen Inhalt mit gab, so läßt sich aus dem Geiste, welcher die neuesten Romane, die Romane Flaubert's, Daudet's und Zola's, beseelt, sowie aus den ungeheuren Wirkungen, welche sie ausüben, aus den Forderungen, welche der im Naturalismus der Darstellung vorgeschrittenste von ihnen, Zola, in dem schon obenerwähnten Artikel über den Naturalismus der Bühne ausspricht und aus den Aussichten, die er auf das Drama der Zukunft eröffnet, schließen, daß die naturalistische Richtung des Dramas noch keineswegs ihren Höhepunkt erreicht hat.

Zola verwirft den Naturalismus Sardou's, weil dieser ein zu oberflächlicher Beobachter sei, er verwirft den Naturalismus Alexandre Dumas', weil dieser, obschon ein besserer Beobachter, der Erfindung einen zu großen Raum in seinen Arbeiten gestatte, um zur Auflösung der darin gestellten Probleme gelangen zu können, ja selbst der Naturalismus Augier's ist ihm noch ungenügend, obschon er diesen als Beobachter der Natur und der Wirklichkeit sehr hoch schätzt, weil er nicht den Muth besitze, ganz mit der Convention des Theaters zu brechen. Zola meint es in der That mit der Naturbeobachtung ernster und peinlicher, als alle seine Vorgänger, aber er will die Kunst zu einem psychologischen Experimentirfelde machen, ihn interessirt die Krankheit mehr, als die Gesundheit, die Wahrheit mehr als die Schönheit, die ihm ein bloßes Accidens der ersteren ist, auch giebt es für ihn keine andre Wahrheit, als die der Wirklichkeit, er wendet den durch die Naturwissenschaft abgeleiteten Begriff der Natur, auf den der künstlerischen Anschauung von der Natur und dem Leben an, er will von der Kunst, die sich doch ganz auf dem Boden der Phantasie bewegt, die Phantasie selbst ausgeschlossen wissen, er will, daß bei einer Thätigkeit, die weil sie von der Wirklichkeit in einer bestimmten Weise absehen muß, an gewisse Conventionen, die freilich darum keine willkürlichen sein dürfen, gebunden ist, von aller Convention abgesehen werde. Die

Wirklichkeit zu verständnißvollerer Anschauung zu bringen, als diese es selbst zu thun vermag, erscheint ihm als die einzige Aufgabe aller Kunst, als ob dies ohne Phantasie, ohne Convention irgend möglich, als ob damit das eigentliche Gebiet des Schönen schon irgend berührt wäre. Zola mag ein sehr großer Kenner der Natur sein, er mag die Fähigkeit, seine Beobachtungen in vollster gegenständlicher Treue wieder zu geben, in höchstem Grade besitzen, aber seine Theorie beweist, daß er von der Kunst doch einen falschen Begriff hat. Wenn er daher gleichwohl ein großer Künstler sein sollte, so ist er es jedenfalls im Widerspruch mit seiner Theorie; was überhaupt das Tröstliche bei dieser ganzen Richtung für die weitere Entwicklung des Theaters ist: — das große Talent, das Genie wird auch auf diesem Wege außerordentliche und epochemachende Erscheinungen ins Leben rufen.

XIV.

Das Bühnenwesen und die Schauspielkunst vom Sturze des ersten Kaiserreichs an bis auf unsere Tage.

Bedeutung der kleinen Theater für die Entwicklung der Schauspielkunst. — Wechselwirkung derselben mit dem Theater français. — Die Privilegien des Odeon, der Gaîté, des Vaudeville und der Porte St. Martin im Jahre 1806. — Das Privileg des Gymnase. — Berühmte Schauspieler in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts. — Verzeichniß der seit 1813—1880 ins Theater français aufgenommenen Societäre, mit Hervorhebung derjenigen, welche sich von den kleinen Theatern aus entwickelten. — Bedeutende Schauspieler und Schauspielerinnen, mit Ausnahme der noch lebenden: Joanny, Lemaître, Mde. Dorval, Bocage, Mélingue, Ligier, Melle Rachel, Laferrière, Melle Guyon, Lafont, Rose-Chéri, Arnal, Vernet, Bouffé, Virginie Déjazet, Leontine Fay, Samson, Bressant, Suzanne und Augustine Brohan. — Der Naturalismus der Bühne. — Grenze desselben. — Die Theaterfreiheit. — Verzeichniß der 1878 in Paris bestehenden Theater. — Bestand der Mitglieder des Theater français am 1. Januar 1879. — Got, Delaunay, Coquelin Aîné, Febvre, Madelaine Brohan, Melle Favart, Melle Croizette, Sarah Bernhardt. — Die Literatur über das Drama und das Theater. — Kritische Zeitschriften. — Verzeichniß der im Jahre 1878 die Pariser Theaterkritik regelmäßig ausübenden Journale und Schriftsteller.

Die Uebersiedlung der Comédiens français aus dem Odeon nach der Rue Richelieu wurde von den älteren Mitgliedern derselben nicht

ohne Besorgniß angesehen. „Sagen wir es nur frei heraus — heißt es z. B. in den Réflexions sur l'art théatral des Schauspielers Molé — daß ein so ernstes Schauspiel, wie die Tragödie, nicht in das lärmendste Viertel der Hauptstadt gehört, in dem alle Arten von Vergnügungen zusammenfließen. Ich wünsche Melpomene nicht von Müssiggängern umlagert zu sehen, die mehr der Zuschauer, als des Schauspiels wegen in das Theater gehen. Das Faubourg St. Germain, ihre alte Domäne, war die geeignete Heimath für sie, hier, wo die Universität ihr treue Liebhaber zuführte. Seit sie diese verloren, hat sie es nur noch mit Unbeständigen zu thun."

Auch traten nur kurze Zeit später schon Klagen über den gesunkenen Zustand des Theaters und des Schauspielwesens hervor. Sie sind hauptsächlich gegen den verderblichen Einfluß der Melodramen- und Vaudeville-Theater gerichtet. Dies zeigt sich z. B. in einer unter dem Titel Des grands et des petits théatres de la capitale 1816 in Paris erschieneuen anonymen Schrift, sowie in Ricord's Quelques réflexions sur l'art théâtral, sur la cause de sa décadence etc., welche letztere damals ein gewisses Aufsehen gemacht haben muß, da sie in wenigen Jahren sechs Auflagen erlebte. Ricord macht für das Sinken der Bühne aber nicht blos die Nebentheater, sondern auch den veränderten Geist des Publikums verantwortlich, welches es aufgegeben habe, Kritik zu üben und jeder Mittelmäßigkeit Beifall zu spenden bereit sei, sowie auch den Umstand, daß am Theater français die Anciennetät den Einfluß der Schauspieler begründe, und den Mißbrauch, welchen hiervon mittelmäßige Schauspieler zu machen verständen. Das letztere habe unter anderem zur Folge, daß den größeren Talenten, die sie zu fürchten hätten, die Aufnahme an diesem Theater erschwert werde. Die Nebentheater, wie sie auch sonst immer beschaffen sein mochten, mußten freilich eben darum, was Ricord hierbei übersah, der Entwicklung der Schauspielkunst förderlich werden, da sie es ja waren, die diese größeren Talente nun bei sich aufnahmen und ihnen zum Theil einen ganz neuen, oder doch erweiterten Wirkungskreis eröffneten.*) In der That sollte das Theater français nur zu

*) So brachte z. B. das Odeon in demselben Zeitraum, in welchem das Theater français nur 61 neue Stücke aufgeführt hatte, (während der 10 Jahre des ersten Kaiserreichs) deren 184 zur Darstellung (S. Paul Morel et Georges Monval, L'Odéon. Paris 1876. p. 266).

bald ebenſo wie ſeine bedeutendſten dichteriſchen, ſo auch ſeine bedeutendſten ſchauſpieleriſchen Kräfte an dieſen Theatern ſuchen und zwar nicht blos bei dem von der Regierung ſubventionirten und ihm näher ſtehenden Odeon und dem wenigſtens zeitweilig vom Hofe begünſtigten Gymnaſe, ſondern auch bei den übrigen, der Privatſpeculation überlaſſenen Theatern. Ja es war unter letzteren ſogar um 1800 eine dem ausgeſprochenen Zwecke der Ausbildung junger ſchauſpieleriſcher Talente gewidmete Bühne, Le théâtre des jeunes élèves, entſtanden, dem ſchon eine ähnliche Unternehmung, Le théâtre des jeunes artistes, vorausgegangen war. Auch ſollten in der That von dieſen beiden Theatern eine Menge bedeutender Talente der Folgezeit ausgehen, wie Firmin, Fontenay, Desprez, Lemonier, Monroſe, Grévin, Deschamps, die Gebrüder Lefèvre, Lepeintre, Roſa Dupuis, Adèle Lemonnier, Delle. Pauline, Virginie Déjazet, Melle. Cuiſot u. A. So geſchah denn lange ſchon von den ſo geſchmähten Theatern aus etwas Aehnliches, wie das, was Ricord in der oben berührten Schrift als das wichtigſte Heilmittel vorſchlug, nämlich in den drei größten Städten des Landes je ein Theater zur Ausbildung neuer ſchauſpieleriſcher Kräfte zu gründen.

Wohl iſt es wahr, daß der Schauſpieler, welcher die Schule der Vaudeville- und Melodramentheater durchlief, ſeinem Talent und ſeinen natürlichen ſchauſpieleriſchen Inſtincten faſt ganz überlaſſen blieb, daß hier gerade das faſt völlig vernachläſſigt wurde, was am Theater français bisher vor Allem geſchätzt worden war, die Correctheit, Reinheit und formale Schönheit des Tons und der Rede, der ſchauſpieleriſche Anſtand, die Gewähltheit des Ausdrucks und Vortrags, ſowie die Harmonie des Enſembles. Dafür war aber hier die ſchauſpieleriſche Individualität jedes Zwanges entbunden, der Empfindung und Leidenſchaft, dem Humor und der Laune der freieſte Spielraum gegeben, ſie konnten in Situationen, die man bisher noch nicht auf der Bühne geſehen, Töne anſchlagen, die man bisher hier noch niemals gehört, ſie durften ihnen einen Ausdruck geben, der tiefer, mächtiger ergriff, als es am Theater français noch jemals geſchehen war. Wohl hatte man Recht über den verderblichen Einfluß der Spiele, denen das Talent ſich hier dienſtbar zu machen hatte, auf Geſchmack, Phantaſie und Sitten zu klagen, aber es iſt nicht weniger gewiß, daß ſich auf dieſem Wege eine lebensvollere, die Natur in das ihr ver-

kümmerte Recht einsetzende, mit dem alten hohlen conventionellen Formalismus der Ueberlieferung brechende Spielweise ausbildete, die sich später auch zu edleren Zwecken verwenden ließ, ja, daß sie sich vielleicht einzig auf diesem Wege ausbilden konnte. Wie naturalistisch roh und geschmacklos diese Spiele, trotz der Anpreisungen, die ihnen von andrer Seite zu Theil wurden, in vieler Beziehung zunächst auch gewesen sein mögen — und noch 1821 stimmte Ricord in Les fastes de la comédie française das alte Klagelied an — so vermochten einzelne dieser Theater doch schon damals selbst in classischen Stücken mit dem Theater français den Kampf aufs Erfolgreichste aufzunehmen, so fand schon zu dieser Zeit eine Georges, welche zu den bedeutendsten Erscheinungen des letzteren gehört hatte, hier in Darstellern wie Lemaistre und der Dorval ebenbürtige Talente.

Wohl trug hierzu bei, daß Viele von diesen Talenten, ehe sie an die Nebentheater kamen, die Schule des mit dem Theater français zusammenhängenden Conservatoire de Declamation durchlaufen hatten, welches zu seinen Lehrern die bedeutendsten Schauspieler des letzteren zählte; daß das Mutterinstitut also einen gewissen Einfluß auf die Nebentheater ausübte, daß zwischen den Vaudeville- und Melodramentheatern und dem Theater français das Odeon und das Gymnase eine Mittelstellung einnahmen, welche den Uebergang von ersteren zu letzterem erleichterte, und daß fast alle Schauspieler von bedeutenderem Talent nach der Ehre geizten, Mitglieder des Theater français zu werden, was sie bestimmen mußte, demselben ihre Spielweise in einem bestimmten Umfange anzunähern. Das letzte wurde neuerdings durch die Dichter des höheren Stils noch gefördert, welche mit ihren vom Theater français abgewiesenen Werken zu den kleinen Theatern herüberkamen und hier freundliche Aufnahme fanden, sowie durch die Stücke der fast gleichzeitig hervortretenden Dramatiker der romantischen Schule. Auch war, wie wir wissen, das Odéon längere Zeit die Heimstätte des Theater français gewesen. Es hatte von 1782 bis 1789 sogar diesen Namen geführt, den es zwar dann mit dem Namen des Theater de Nation (1794), des Theater de l'Egalité und des Odéon (1796) vertauschte. Nach dem Brande von 1797 neu aufgebaut erhielt es 1808 zunächst den Namen des Théâtre de l'Impératrice et la Reine, bis es nach dem Sturze Napoleons I. wieder den des Odéon neu annahm.

Aus einer Verordnung des Miniſters des Innern v. 8. Juni 1806 geht hervor, daß dieſes Theater als ein Annex des Théâtre français, doch nur für das Luſtſpiel angeſehen wurde. Sein Repertoire ſollte enthalten, erſtlich, die Comödien und Dramen, welche beſonders für dasſelbe gearbeitet waren, und zweitens, die Comödien, welche bisher auf dem Theater des Italiens, bis zu deſſen Umwandlung in die Opéra comique, geſpielt worden waren. Das Théâtre du Vaudeville war dagegen damals auf die kleinen mit Couplets nach bekannten Melodien untermiſchten Stücke und auf die Parodien beſchränkt, das Théâtre de la Gaîté auf Pantomimen, Harlekinaden und Farcen, das Théâtre de la Porte St. Martin aber auf das Melodrama. Indeſſen ſuchten dieſe Theater ihre Befugniſſe, ſobald es nur thunlich ſchien, zu erweitern. Auch neue Theater mit neuen Privilegien traten hervor. Unter ihnen verdient das 1820 privilegirte Theater des Gymnaſe, welches im folgenden Jahr den Namen Théâtre de Madame erhielt und bis 1830 fortführte, zunächſt unſere Aufmerkſamkeit. Obſchon ſichtlich begünſtigt, da ihm alle Stücke des Theater français und des Odeon zu ſpielen erlaubt waren, erhielt dieſe Befugniß doch die wunderliche Einſchränkung: „ſobald ſie auf nur einen Akt zurückgeführt worden ſind", wie ſein Privileg ſich überhaupt nur auf die einaktigen Stücke erſtreckte. So wurde die Sache den Privilegien zum Opfer gebracht und dieſe miteinander zu verſöhnen geſucht! Welchen Mangel an Einſicht in das Weſen derſelben verräth aber nur dieſe eine Verordnung bei denen, welche über die Entwicklung der dramatiſchen Kunſt zu entſcheiden hatten! Zum Glück verfügte das Gymnaſe über Dichter, welche dieſen Verhältniſſen gewachſen waren und der kleinen Form einen entſprechenden Inhalt zu geben verſtanden. Auch gelang es ihm bald, ſein Privileg in dem Maße zu erweitern, daß es eine ganz neue Aera des franzöſiſchen Luſtſpiels begründen konnte.

Die glänzenden Kräfte, welche dieſes Theater gleich beim Entſtehen zu vereinigen wußte, hatten ſich aber ſämmtlich auf den kleinen Nebentheatern, denen ſie von ihm nun entriſſen wurden, entwickelt und ausgebildet, ſie gehörten bis dahin hauptſächlich dem Theater des Vaudeville an. Perlet, Bouffé, Gontier, Clozel, Ferville, Lafon, Leſueur, Geoffrey, Arnal, ſowie die Delles Leontine Fay (ſpäter Mad. Volnys), Allan, Roſe Chéri, Déjazet, glänzten hier in

den Stücken Scribe's, Bayard's und ihrer Mitarbeiter*). Ihnen zur Seite gingen am Théâtre du Vaudeville: Jenny Vertpret, Suzanne Brohan, die Dᵉˡˡᵉˢ Albert, Wilmen, Fargueil und die Schauspieler Lepeintre aîné, Taigny, Volnys; am Boulevard du Temple: Philippe, Joly, Mad. Perrin; am Boulevard Montmartre: Odry, Lefèvre, Vandare und die Dᵉˡˡᵉˢ Magozzi, Drouville, Flore und Vautrin; am Théâtre de la Gaîté: Fresnois, Dufresne, Bressant, Delaunay, Mᵉˡˡᵉ Bourgeois und Adèle Dupuy; an der Porte St. Martin: Frédéric Lemaitre und Mᵉˡˡᵉ Dorval, denen Bocage, Ligier, Melingue, Provoſt nachfolgten, am Odéon: Victor, Joanny, Bernard, Arnaud, Samſon und die Dᵉˡˡᵉˢ Delia, Petit Anaïs und Fleury.

Um die Bewegung zu veranſchaulichen, welche zwiſchen den verſchiedenen Theatern von Paris andauernd ſtattfand, mag das Verzeichniß der vom Jahre 1813 bis 1880 am Theater français eingetretenen Societäre folgen, von denen diejenigen, welche von einem der Nebentheater kamen, mit Sternchen bezeichnet worden ſind.

Cortigny, *Monroſe der Vater, Baudrien, *Firmin, *Desmouſſaux, St. Eugène, Grandville, Menjaud, St. Aulaire, *Samſon, David, *Périer, *Joanny, *Armand Dailly, *Ligier, *Beauvallet, *Guiaud, *Geffroy, *Régnier, *Provoſt, *Guyon, *Brindeau, Leroux, *Maillart, Got, *Delaunay, *Maubant, Monroſe *Breſſant, Anſelme Bert, Talbot, Coquelin aîné, Eugène Provoſt, *Frédéric Fevre, *Thiron, *Monnet Sully, *La Roche, *Barré, *Worms, *Coquelin cadet, Mˡˡᵉˢ Dupont, Régnier, *Touſez, Paradol, Mante, *Desmouſſeaux, Menjaud, *Brocard, *Hervey, Valmonſez, *Anaïs Aubert, *Pleſſy, *Noblet, *Rachel, *Auguſtine Brohan, *Melingue, Denain, Rebecca Felix, Judith, Bonval, Natalie, Madelaine Brohan, *Delphine Fix, *Favart, *Dubois, *E. Guyon, Fignac, *Jouſſain, Victoria Lafontaine, *Edile Riquer, Ponſin, *Dinah Felix, Reichemberg, *Croizette, *Sarah Bernhardt, *Blanche Barretta, *Broiſat, *Samary.

Da die Zahl der Societäre eine geſetzlich beſchränkte war, aber nicht für das Bedürfniß der Darſtellungen ausreichte, ſo gab es neben ihnen immer noch eine größere Zahl von nur zeitweilig engagirten Mitgliedern (Pensionnaires) aus denen dann zum Theil die neuen Societäre gewählt wurden. Auch hier figuriren noch viele Namen

*) Siehe über einzelne von ihnen Manne et Ménétrier, Galérie historique des acteurs français. Paris 1877.

von Darſtellern, die aus den kleinen Theatern hervorgingen, wie Lemaitre, Bouffé, Bocage, Duparay, Faure, Mirecourt, Volny, Mad. Volny (Leontine Fay) u. A.

Deutlicher noch wird die Wechſelwirkung, welche zwiſchen den verſchiedenen Pariſer Theatern beſtand, aus der Betrachtung des Entwicklungsganges einiger der berühmteſten ihrer Darſteller und Darſtellerinnen hervorgehen.

Jean Bernard Briſebarre, gen. Joanny, geb. 2. Juli 1775, geſt. 5. Jan. 1849, ging aus dem Theater des jeunes artiſtes hervor Er debutirte 1797 am Theater de la République, 1807 am Theater français, wo er jedoch damals noch keine Aufnahme fand und zu weiterer Ausbildung in die Provinz ging. 1819 kehrte er nach Paris zurück und ging an's Odéon, um 1826 als Sociétaire im Theater français aufgenommen zu werden. Man hat viel gegen ſeine Spielweiſe einzuwenden gehabt, die zu naturaliſtiſch befunden wurde; jedenfalls gehört er zu den bedeutendſten Darſtellern der Zeit. Er ergriff durch die Gewalt und Wahrheit des Ausdrucks. Victor Hugo, Alfred de Vigny und Alexander Dumas verdanken ihm zu nicht geringem Theil die Erfolge ihrer erſten Stücke. Procida in den Vêpres Siciliennes, der Herzog von Guiſe in Henri III., Ruy Gomez in Hernani, Tyrrel in Die Söhne Eduard's und der Quäker in Chatterton gehören zu ſeinen bedeutendſten Leiſtungen.

Frédéric Lemaitre, am 21. Juli 1798 zu Havre geboren, ein Talent erſten Ranges, voll Feuer und Energie, mit einer außerordentlichen ſchauſpieleriſchen Verve, einer ſtaunenswürdigen Ausdrucksfähigkeit begabt, die ihn nicht ſelten zum Mißbrauch derſelben verleitete, ging wie ein Meteor über faſt alle Bühnen der Hauptſtadt und übte faſt auf jeder derſelben eine neue faſcinirende Anziehungskraft aus. Nur am Theater français vermochte er nicht Wurzel zu faſſen. Obſchon er ſeine Studien unter Lafon am Conſervatoire gemacht, fehlte es ihm hierzu doch an der nöthigen formalen künſtleriſchen Bildung. Er verdankte ſeine Wirkungen faſt immer nur ſeiner poetiſch beanlagten Natur, der Sicherheit ſeines ſchauſpieleriſchen Inſtinkts und der Dämonie, der proteusartigen Mannigfaltigkeit ſeines ſchauſpieleriſchen Ausdrucks. Er ging vom Cirque Olympique ans Odéon, vom Odéon an die Porte St. Martin, von hier zum Theater Ambigu, zurück ans Odéon, an die Folies dramatiques, die Variétés,

die Renaissance, das Ambigu, die Porte St. Martin, bis er 1842, doch nur für kurze Zeit, auch am Theater français noch Aufnahme fand, dann dieses rastlose Wanderleben aber von Neuem begann. Selbst nachdem er die Stimme verloren, hörte er nicht auf, am Theater in pantomimischen Rollen zu wirken. Von der Unzahl bedeutender Partien, in denen er seiner Zeit zur Bewunderung hinriß, sei nur der Maréchal d'Ancre, Robert Macaire, Edgar (in la fiancée de Lamermoor) Othello, Richard d'Arlington, Ruy-Blas, Mephistopheles, der Chiffonier, Toussaint l'Ouverture und Paillasse in Marie Jeanne hervorgehoben. Er starb am 26. Jan. 1875*).

Gleichzeitig blühte die ihm geistig verwandte und durchaus ebenbürtige Marie Dorval. Auch ihr wohnte ein so richtiges instinctives Gefühl, eine so große Anempfindungsfähigkeit inne, daß sie sich in jeden Charakter, in jede Situation, wie fremd sie ihr bis dahin auch waren, einzuleben vermochte. Sie war weder schön, noch besonders anmuthig, auch hatte ihre Stimme an sich nichts gerade Glänzendes. Sie verdankte alle ihre Wirkungen nur der Tiefe, Feinheit, Gewalt und Wahrheit der Empfindungen und Leidenschaften, welche sie darstellte und dem Ausdruck, welchen sie ihnen zu geben vermochte. Sie excellirte als Adèle d'Hervey in Antony, als Marion de Lorme, als Ketty Bell in Chatterton, als Catarina Bragadini in Angelo, als Marie Jeanne in dem gleichnamigen Stücke von d'Ennery auf den verschiedensten Bühnen, besonders an der Porte St. Martin.

Pierre Martinien Touſez, genannt Bocage, geboren 1801 zu Rouen, gestorben 1863, gehört ebenfalls der naturalistischen Schule an. Obschon von der Natur nur wenig begünstigt, wußte er, kraft der ihm innewohnenden genialen Begabung, selbst diese Mängel im Interesse des Rollenfachs zu verwenden, das er erwählt, zur Darstellung der unheimlichen, finsteren, dämonischen und sardonischen Charaktere. Ihm boten besonders die Dumas'schen Stücke einen überaus fruchtbaren Wirkungskreis, doch auch die Victor Hugo's, d'Ennery's u. s. w. Er spielte im Ambigu, in La Gaîté, im Odéon, der Porte St. Martin und im Theater français, das er jedoch bald wieder mit der Porte St. Martin vertauschte. — Später als er und Lemaitre betrat Mélingue die Bühne; eine echte Künstlernatur und ein Hauptrepräsentant

*) Duval, Frédéric Lemaître et son temps. Paris 1876.

der späteren Stücke des älteren Dumas: des Montechriſto, des Conte Hermann, des böſen Engels in Don Juan de Marana; doch auch Benvenuto Cellini von Paul Meurice und Soulié's Boſſu gehören zu ſeinen berühmteſten Rollen.

Nicht minder bedeutend war Pierre Ligier, geboren 1797 zu Bordeaux und ebendaſelbſt 1872 geſtorben. Er erwarb an der Porte St. Martin ſeinen Ruf als Richard III. und als Marino Faliero. Von 1831—52 war er Mitglied des Theater français und errang hier durch Rollen wie Ludwig XI., Carl V., Gloſter, Triboulet, Tibère, Nicomède neue Triumphe. Er beherrſchte die Rede aufs Vollkommenſte, alle Nuancen des ſprachlichen Ausdrucks ſtanden ihm frei zu Gebote, für jede Empfindung fand er in Ton und Geberde den entſprechenden Ausdruck. Seine Auffaſſung, wie ſeine Erſcheinung waren immer bedeutend und charakteriſtiſch. Bei letzterer wurde er noch durch ſeine ausdrucksvolle Geſichtsbildung unterſtützt.

Eine ganz exceptionelle epochemachende Erſcheinung war die der Eliſe Rachel. Am 28. Februar 1820 zu Mumpf im Canton Aargau geboren, die Tochter eines jüdiſchen Hauſirers, ſang ſie ſeit 1830 mit ihrer älteren Schweſter Sarah in den Pariſer Kaffeehäuſern für's Geld. 1833 widmete ſie ſich dem Theater, wobei es ihr, Aufnahme im Conſervatoire zu finden, gelang. Sie ſpielte dann kurze Zeit am Gymnaſe, wo ſie durch ihre tiefe, ausdrucksvolle und zum Herzen dringende Stimme und ihr ſchönes, ſeelenvolles, leuchtendes Auge außergewöhnliches Aufſehen erregte. 1838 debütirte ſie als Camille in den Horatiern im Theater français. Ihr großes tragiſches Talent, welches ſofort zu einem Sturme begeiſterter Bewunderung hinriß, rief nicht nur eine neue Epoche der Schauſpielkunſt, ſondern auch des Dramas ins Leben. Die claſſiſche Tragödie, die das ihr eigenſte Gebiet war und blieb, feierte in ihrer Darſtellung neue Triumphe, durch die Gewalt ihres hier rührenden, dort dämoniſchen Ausdrucks, durch den ſtilvollen Adel ihrer Rede und das an die Antike gemahnende Maß ihrer Bewegungen. Sie war unvergleichlich als Emilie, Hermione, Roxane, Athalie und Phèdre, als Lucrèce (von Ponſard) und als Adrienne Lecouvreur. Dieſe war aber die einzige moderne Rolle, in der ſie ſich ganz auf ihrer Höhe gezeigt. Leider verfiel ſie der jetzt immer mehr um ſich greifenden Sucht, die Kunſt, um ihrer materiellen Erfolge willen, auszubeuten, deren Opfer ſie wurde. Nach verſchiedenen

Kunſtreiſen nach England, Deutſchland und Rußland, entſchloß ſie ſich auch Amerika aufzuſuchen, was ihrer Geſundheit verderblich wurde. Sie kehrte den Tod im Herzen nach Europa zurück, ſpielte am 23. Auguſt 1855 zum letzten Mal in Paris und ſtarb am 3. Januar 1858 auf ihrer Beſitzung bei Cannes.

Der Aufſchwung, welchen die claſſiſche Tragödie durch die Rachel genommen hatte, war nur ein kurzer. Auch das romantiſche Drama trat jetzt zurück. Die Zukunft gehörte dem aus dem Familiendrama und dem Drame intime ſich entwickelnden geſellſchaftlichen Drama, welchem die ſchauſpieleriſchen Talente der Zeit auch beſſer entſprachen.

Laferrière und Delle Guyon dürften den Uebergang zu dieſer neueſten Phaſe der Schauſpielkunſt am beſten vertreten; Laferrière, der in den jugendlichen Heldenrollen der Pièces intimes, z. B. als Arthur de Savigny in Terèſa und als Chevalier de Maiſon rouge, ſowie in Ponſard's l'Honneur et l'Argent glänzte und Melle Guyon, welche in d'Ennery's Marianne und als Marthe in Annicet's Marthe et Marie große Triumphe feierte. Emile Honorine Guyon, geboren am 2. October 1821 zu Brazey-en-plaine, debütirte 1840 am Theater der Renaiſſance, nachdem ſie das Conſervatoire beſucht hatte, worauf ſie längere Zeit am Ambigu und der Porte St. Martin ſpielte, um zuletzt, 1858, für das Fach der großen tragiſchen Rollen im Theater français einzutreten.

Auch Lafon war einer der früheſten und ausgezeichnetſten Vertreter des neuen Dramas. Er nahm jedoch ſeinen Ausgang vom Vaudeville, in dem er ſeit 1822 an den Theatern der Rue de Chartres, der Nouveauté's und des Vaudeville glänzte. Er war urſprünglich Chirurg an der Marine und hatte als ſolcher zwei Reiſen nach Indien mitgemacht, ehe er die Bühne betrat. 1839, am Theater des Variétés begründete er als Chevalier de St. Georges ſeinen Ruf, den er am Gymnaſe in den Stücken des jüngeren Dumas, Octave Feuillet's und Sardou's noch erweiterte, die ſeinem reichen Talent erſt das geeignete Feld zu voller Entfaltung boten.

Zu dieſer Zeit errang auch Roſe Maria Cizos, genannt Roſe-Chéri, geboren 1824 zu Etampes, ihre Triumphe. Auch ſie ging vom Vaudeville und Luſtſpiele aus. So ſehr ſie in dieſen gefiel, gewann auch ſie erſt im geſellſchaftlichen Drama ihre volle Bedeutung,

Clariſſe Harlowe, Manon Lescaut, Philiberte, Antoinette (in Augier's Gendre de M. Poirier), Suzanne (in Demi Monde) Albertine (im Père prodigue) gehören zu ihren Meiſterleiſtungen. Dauernd eine Zierde des Gymnaſe war ſie eine der genialſten Darſtellerinnen ihres Fachs, in dem ſie kaum wieder erreicht wurde. Sie ſtarb 1861, noch in der Blüthe ihrer Kunſt und der Jahre.

Von den vielen ausgezeichneten Darſtellern des Vaudeville's und Luſtſpiels ſei zunächſt Etienne Arnal, geboren am 1. Februar 1794 zu Meulon, hervorgehoben, einer der genialſten und zugleich unruhigſten Schauſpieler auf dieſem Gebiete. Er begann auf dem Theater des Variétés, ging dann an das der Rue Chartres, hierauf an's Gymnaſe, das Vaudeville, Palais Royal, an die Bouffes pariſiens, um zuletzt zum Gymnaſe und Vaudeville wieder zurückzukehren. Er war ein Komiker erſten Ranges und doch eigentlich kein bedeutender Charakterdarſteller. Er trat faſt nie aus ſeiner eigenen Natur und Perſönlichkeit heraus, allein dieſe war in ihrer Art faſcinirend. Eine ihm ganz eigenthümliche Dummdreiſtigkeit und Tölpelhaftigkeit machte ihn in Rollen, wo dieſe angebracht waren, unwiderſtehlich. Er ſtarb am 7. December 1872 zu Genf.

Ungleich bedeutender vom künſtleriſchen Geſichtspunkte aus war Vernet, einer der glücklichſten und ſchärfſten Beobachter der Lebenserſcheinungen der unteren Claſſen, deren Charaktere er mit ebenſo vieler Wahrheit als Laune und Phantaſie darzuſtellen wußte.

Marie Bouffé, geb. am 4. Sept. 1800 zu Paris, war Schauſpieler mit Leib und Seele. Von Hauſe aus Juwelier, vermochte er dem Reize der Bühne bald nicht mehr zu widerſtehen; er trat zum Theater de la Gaîté, das er ſpäter mit dem Theater des Nouveautés vertauſchte, bis er im Gymnaſe das geeignete Feld ſeiner Thätigkeit fand. Er war bewundernswerth in der feinen Verbindung des Komiſchen mit dem Ernſten, Rührenden, ja Ergreifenden, und in der Fähigkeit, alle Stände und Alter zur Darſtellung zu bringen. Wie er ſchon als ganz junger Mann das hinfällige Alter mit täuſchender Wahrheit nachzuahmen vermochte, riß er im Alter noch das ganze Theater bei Darſtellungen junger Burſchen zu bewunderndem Beifall hin.

Virginie Déjazet, geb. am 30. Aug. 1798 zu Paris, gehört zu den theatraliſchen Phänomenen. Faſt noch im kindlichen Alter feierte ſie ihre erſten Triumphe am Vaudeville als Fee Nabotte in La belle

au bois dormant. 1821 errang sie sich und Scribe in dessen Petite soeur und Le Mariage enfantin epochemachende Erfolge. Dieselben setzten sich in Bonaparte à Brienne, in der Rolle des Großherzogs (in L'audience des princes), in Les premières armes de Richelieu, in Le commis et la grisette, in Le Vicomte de Letorières, in Les premières armes de Figaro und unzähligen anderen Rollen bis in ihr hohes Alter fort. Die Theater de la Bourse, des Nouveautés, des Palais royal, der Variétés und das von ihr selbst gegründete Theater Déjazet waren die Schauplätze ihrer Triumphe. Trotz ihrer Beliebtheit war das letzte Unternehmen von keiner Dauer. Sie mußte in der Provinz Ersatz für die hierbei erlittenen Verluste suchen. Im Jahre 1874 wurde sogar zum Besten der 76jährigen Künstlerin, welche durch ihren Witz, ihre Laune, ihre Keckheit, ihren Geist und die wunderbare Fähigkeit, die stärksten Zweideutigkeiten sagen zu können, ohne damit je zu verletzen, ganz Paris so viele Jahre erheitert, entzückt und hingerissen hatte, eine Benefizvorstellung gegeben, welche über 67,000 Fr. einbrachte.

Auch Leontine Fay verdient hier einen Platz. Geboren 1811, debütirte sie mit 5 Jahren in Frankfurt und riß 5 Jahre später die Zuschauer des Gymnase schon zur Bewunderung hin. 1829 heirathete sie den Schauspieler Joly, gen. Volnys. Mit diesem wurde sie auch Mitglied des Théâtre français, zog sich aber sehr bald vor den Eifersüchteleien ihrer Colleginnen zurück. 1834 ging sie nach Rußland, wo sie sich bald eine ausgezeichnete gesellschaftliche Stellung eroberte. Sie glänzte durch den Geschmack, die Feinheit und Wahrheit, durch die Schalkhaftigkeit, den oft bis zur tollsten Ausgelassenheit gehenden Uebermuth ihres Spiels, und durch die rührende Naivetät, mit welcher sie diesen zu verbinden verstand.

Joseph Isidor Samson, am 2. Juli 1793 zu St. Denis geboren, wird zu den vorzüglichsten Darstellern der Molière'schen, Beaumarchais'schen und Scribe'schen Lustspiele gezählt. Er empfing seine Bildung am Conservatoire, ging von hier nach Rouen und trat 1819 beim Odeon ein, zu dessen Zierden er länger gehörte. 1827 wurde er Mitglied des Theater français, 1836 Professor am Conservatoire, als welcher er sich ebenfalls große Verdienste erwarb. Sein Repertoire soll an 250 Rollen umfaßt haben. 1864 zog er sich ins Privatleben zurück und starb 30. März 1871 zu Anteuil.

Jean Baptiste Prosper Bressant, der berühmte Darsteller der Liebhaberrollen, wurde am 24. Oct. 1815 zu Chalons s. S. geboren. Er war ursprünglich Schreiber bei einem Advocaten, bis ihn die Neigung zur Bühne ergriff. Vom Theater des Variétés, auf dem er 1835 seine schauspielerische Laufbahn begann, ging er für längere Zeit nach Petersburg, bis er plötzlich im Gymnase wieder auftauchte und hier große Erfolge errang. 1854 trat er als Sociétaire beim Theater français ein, obschon dieses ihm finanziell seine bevorzugte Stellung am Gymnase nicht aufzuwiegen vermochte. Er war einer der vorzüglichsten Darsteller seines Fachs und glänzte hauptsächlich in den Lustspielen Scribe's, Bayard's, Legouvé's und Alexander Dumas' d. A. Eine Specialität von ihm waren die Proverbes, von denen nicht wenige für ihn und die geistvolle und schöne Arnould Plessy (geb. 7. Dec. 1819 zu Metz) geschrieben worden sind. Letztere war besonders berühmt in den Lustspielen Marivaux', so wie später in Augier's Dramen. Bressant heirathete eine Melle Dupont vom Theater des Variétés. Eine seiner Töchter wurde die Gemahlin des Fürsten Michael Kotschoubey.

Auch Suzanne Brohan, eine Zierde des Vaudeville und Gymnase, und nur vorübergehend am Theater français, sowie ihre Tochter Augustine glänzten im Lustspiel. Letztere, am 2. Dec. 1824 zu Paris geboren, errang schon mit 13 Jahren am Conservatoire einen Preis, nur zwei Jahre später debütirte sie als Dorine im Tartüffe im Theater français und wurde hier sofort aufgenommen. In ihr gewann besonders das Molière'sche Lustspiel wieder eine bedeutende Vertreterin. 1868 zog sie sich ins Privatleben zurück, doch glänzt ihr Name am Theater français in den Leistungen ihrer jüngeren Schwester, Madelaine, noch fort.

Bereits 1857 klagte Théophile Gautier, der bekannte Feuilletonist der Presse, wieder über den Verfall des Theaters und der Schauspielkunst, welcher herbeigeführt worden sei durch die Bevorzugung des Vaudeville und den immer mehr um sich greifenden Naturalismus der Bühne.

„Was dem neueren Theater — heißt es hier unter Anderem — hauptsächlich fehlt, ist die Idealität, die Poesie. Die Prosa hat gänzlich von ihm Besitz genommen. Es giebt für die Phantasie auf ihm keinen Raum. Die Schauspieler spielen in den Kleidern, die sie auf der Gasse tragen, mit derselben Nase, denselben Manieren, die sie im

Privatleben zeigen, was wenig unterhaltend ist. Ein bräunlicher Salon und ein gelblicher, das ist alles, wessen die Bühne bedarf. Ich gestehe, daß ich auch einmal gern einen rothen oder einen himmelblauen Salon sehen möchte und daß der schwarze oder braune Rock des ersten Liebhabers mich manchmal nach dem rothgestreiften Mäntelchen der neapolitanischen Bedienten des alten Lustspiels verlangen läßt. Ist denn das heutige Costüm so angenehm für das Auge, um es fortwährend auf dem Theater zur Schau zu stellen?"

Um wie viel realistischer und naturalistischer ist nicht seitdem noch die Bühne geworden, freilich — was Gautier vielleicht etwas damit ausgesöhnt haben würde — um wie viel malerischer zugleich, und doch wie wenig entspricht selbst noch das Geleistete den heute von den hauptsächlichsten Vertretern des Naturalismus aufgestellten Forderungen. Es ist aber immer beträchtlich und läßt sich besonders deutlich an dem Einfluß erkennen, welchen die auf Naturwahrheit dringende Richtung auf das Decorations-, Costüm-, Comparsen-, Requisiten- und Beleuchtungswesen der Bühne ausgeübt hat.

Man vergleiche z. B. die Bühnenanweisungen in dem S. 149 erwähnten Mémoire de plusieures décorations aus dem Jahre 1673, nach welchem der ganze Bühnenapparat für die Tragödie Cinna in einem Zimmer mit vier Thüren, einem Fauteuil und zwei Tabourets bestand, mit der Ausstattung, welche heute einer kleinen Blüette, wie „Am Klavier" an unsern Theatern zu Theil wird, um mit dem möglichst vollen Scheine der Wirklichkeit in einem malerischen Sinne zu täuschen.

Es entstanden so unter Anderem die geschlossenen Zimmerdecorationen, die eine täuschendere perspectivische Behandlung zulassenden durchbrochenen Hintergründe, die freier und kühner behandelten, mannichfaltigere Gruppirungen und malerischere Anschauungen vermittelnden Versatzstücke, Coulissen und Suffiten.

Es ist jedoch leicht zu erkennen, daß zwischen den Decorationen, möchten sie der Wirklichkeit noch so täuschend nachgeahmt sein, und dieser letzteren selbst, ein Unterschied bleibt, der sich schon allein aus der Differenz der gemalten und der wirklichen Perspective, die hier zur Anschauung kommen muß, erklären würde. Die Naturwahrheit der Bühne kann also nie, wenn sie auch wollte, so weit gehen, die Täuschung völlig vergessen zu machen, welche sie anstrebt, daher sie

auch niemals selbst der letzte und eigentliche Zweck der scenischen Darstellung, sondern immer nur ein Mittel sein kann, diesen Zweck zu erreichen, und nur insofern sie das ist, insofern sie wirklich zu einer Quelle neuer ästhetisch-dramatischer Wirkungen wird, hat sie überhaupt auf der Bühne einen berechtigten Platz. Die Bühne, insofern sie ein Spiegel des Lebens sein soll, wird freilich in ihren Darstellungen diesem auch ähnlich sein müssen, aber doch nur in dem worauf es bei diesen Darstellungen wesentlich ankommt, oder was dazu dient, dieses in bedeutenderer oder wirksamerer Weise hervortreten zu lassen. Zu der Forderung der Naturwahrheit tritt also nicht nur diese andere, ästhetische, hinzu, sondern letztere ist auch die maßgebende; ihr ist jene andern jederzeit unterzuordnen.

Dies ist es aber gerade, was die heutige Bühne häufig verkennt, wie die Natürlichkeitsrichtung überhaupt in Gefahr schwebt, die Bedeutung dieser beiden Forderungen mit einander zu verwechseln. Eine andere ist ihr aber auch noch aus dem materiellen, speculativen Geiste der Zeit und der von diesem wieder ins Leben gerufenen Theaterfreiheit erwachsen.

Schon 1849 wurde das Verlangen nach dieser wieder sehr laut. Doch wurde diesmal dem Uebel durch die Besonnenheit einflußreicher Schriftsteller noch vorgebeugt. Ein Artikel St. Beuve's: De la question des théâtres,*) ist dafür sicher von großer Bedeutung gewesen. 1863 trat die Theaterfreiheit aber doch wieder ins Leben und rief eine Menge neuer Theaterunternehmungen hervor. Im Jahre 1878 gab es, die Theater de la Banlieue und des Quartier ungerechnet, in Paris 28 Theater: die Académie de Musique, die Comédie française, die Opéra comique, das Odeon, das Theater italien, das Theater lyrique, das Theater Ventadour, das Gymnase, das Vaudeville, das Palais Royal, die Variétés, die Gaîté, die Matinées internationales de Melle Marie Dumas, die Porte St. Martin, die Renaissance, das Theater historique et du Châtelet, die Bouffes parisiens, das Ambigu comique, die Folies dramatiques, die Nouveautés, das Theater Taitbout, l'Athenée comique, das Theater Cluny, die Menus plaisir, das Theater du Château d'eau, das dritte Theater français, die Fantaisies parisiennes (früher Beaumarchais), die Folies Marigny.

*) Erschienen im Constitutionel, auch abgedruckt im 1. Theile der 2. Ausgabe der Causeries du lundi.

Das Theater français behauptete vor wie nach seinen dominirenden Rang. Auch hat es unter Napoleon III. große Verschönerungen erfahren und gehört seinen Einrichtungen nach zu den schönsten Theatern der Hauptstadt. Am 1. Januar 1879 zählte es folgende Mitglieder:*) a) Sociétaires. Got, Delauney, Meubant, Coquelin aîné, Febvre, Thiron, Mounet Sully, La Roche, Barré, Worms, Coquelin cadet, Madelaine Brohan, Melle Favart, Melle Jouaissin, Melle Riquer, Dinah Felix, Melle Reichemberg, Melle Croizette, Sarah Bernhardt, Melle Barretta, Melle Broisat, Melle Samary. b) Pensionaires: Garraud, Prudhon, Boucher, Martel, Joliet, Dupont-Vernon, Ballet, Davrigny, Silvain, Roger, Mazure, Truffier, Volny, Trouchet, Reney und die Damen Granger, Lloyd, Marie Martin, Bianca, Dudlay, Fayolle, Thénard, Frémaux, Martel.

Obschon diese Namen eine Menge außergewöhnlicher Talente bezeichnen, so liegt doch die Stärke des heutigen Theater français vornehmlich im Ensemble; auch tritt dabei die Tragödie beträchtlich gegen das moderne Drama und gegen das Lustspiel zurück. Nur einigen dieser Darsteller soll hier ein kurzer Blick noch vergönnt werden.

Jules Edmond Got, am 1. October 1823 zu Lignerolles geboren, trat 1841 ins Conservatoire ein, wo er unter Prevost's Leitung mehrere Preise im Lustspiel erhielt. Zum Militär einberufen, diente er 1844 in der Cavallerie. Noch in demselben Jahre trat er zunächst als Pensionär ins Theater français, dessen Societär er seit 1850 geworden. Er begründete seinen Ruf mit Rollen wie Sganerelle, Trissotin, Figaro und errang neue Triumphe im neuesten Lustspiel und Dramen, z. B. als Giboyer, Poirier, Mercadet u. s. w. 1866 wurde sein Gastspiel am Odeon als André Lagarde in Augier's Contagion geradezu epochemachend, so daß er mit besonderer Bewilligung des Kaisers eine Reise mit diesem Stück und einer von ihm hierzu gebildeten Truppe in die Provinz unternahm. Er gehörte zu den Darstellern der Comédie française, welche 1871 während der Belagerung in London spielten, was ihm bei seiner Rückkehr beinah das Leben gekostet hätte.

Louis Arsène Delaunay, geboren 21. März 1826, studirte ebenfalls am Conservatoire, betrat dann zuerst am Odeon die Bühne,

*) Nach dem Album von Febvre et Johnson. Paris 1880.

wurde jedoch ſchon 1848 am Theater français aufgenommen. Er war einer der glänzendſten Vertreter der Liebhaberrollen, ausgezeichnet durch Wärme, Eleganz und natürliche Grazie. Er excellirte zunächſt im Luſtſpiel, ſpäter erwies er ſich nicht minder bedeutend im Drama. Noch heute vertritt er ſein Fach mit großen Erfolgen. Er war unübertrefflich in den dramatiſchen Spielen Alfred de Muſſet's, beſonders als Perdican in On ne badine pas avec l'amour, als Valentin in Il ne faut jurer de rien, als Celio in Les caprices de Marianne. Als Valère, Horace, Clitandre zeichnete er ſich im Molière'ſchen Luſtſpiele aus; als Hernani, Paul Foreſtier, Gaſton de Presle (in Le gendre de Mr. Poirier), als Gerard (in Le fils du giboyer) neben vielen anderen Rollen des neueſten Dramas.

Benoist Conſtant Coquelin, wurde am 23. Januar 1841 zu Boulogne-ſur-mer geboren. Er ſtudirte am Conſervatoire und debutirte 1860 an der Comédie francaiſe, an der er ſofort Aufnahme fand. Sein Marquis von Mascarille, ſein Figaro (in Figaro's Hochzeit) ſein Thomas Diafoirus, ſein Herzog Septmonts in der Etrangère, ſein Ariſtide Freſſard im Fils naturel ſind ebenſoviele Meiſterleiſtungen. Man rühmt an ihm die feinſte Verbindung von Kunſt und Natur.

Frédéric Febvre, geboren am 20. Febr. 1834 zu Havre, iſt einer der vielſeitigſten Schauſpieler des heutigen Theater français. Er begann ſchon mit 16 Jahren ſeine dramatiſche Laufbahn in ſeiner Vaterſtadt, wendete ſich dann nach Paris, wo er hintereinander an den Bühnen des Ambigu, des Theater Beaumarchais, der Porte St. Martin, des Vaudeville und des Odeon gewirkt, bis er 1866 in der Rolle Philippe II. in Don Juan D'Autriche am Theater français debutirte und Aufnahme fand. Zu ſeinen vorzüglichſten Rollen gehören Almaviva, Tartüffe, Bernard (in Melle de Seiglière) und Mirabeau (in La jeuneſſe de Mirabeau).

Madelaine Brohan, die jüngere Tochter Suzanne's, debutirte 1850 am Theater français als Marguerite in den Contes de la reine de Navarre. Sie war ſeit dieſer Zeit eine der größten Zierden desſelben, gleich ausgezeichnet durch Schönheit, Geiſt und Talent, ſowie durch die Innigkeit ihrer reizvollen Stimme. Zu den vielen Rollen, in denen ſie Triumphe gefeiert hat, gehören in erſter Reihe die Suzanne in Figaro's Hochzeit, die Eliante im Miſantrope, Mademoiſelle de Seiglière, die Marianne in Les caprices de Marianne.

Eine noch größere ſchauſpieleriſche Verve, eine größere Vielſeitigkeit der Geſtaltungskraft zeichnete Marie Pingaut, gen. Favart, aus. Eine Schülerin Samſon's am Conſervatoire debutirte ſie 1848 am Theater français, deſſen Mitglied ſie 1854 wurde, nachdem ſie in der Zwiſchenzeit am Theater des Variétés engagirt geweſen war. Sie war gleich bewundernswerth in Scribe's Une chaine, wie in Le Mariage de Figaro, in Adrienne Lecouvreur wie im Fils du giboyer, in Un supplice d'une femme wie im Polyeucte. Eine beſondere Specialität waren ihre Leiſtungen in den Stücken Alfred de Muſſets, in denen ſie neben Delaunay glänzte.

Auch Sophie Croizette nimmt jetzt eine hervorragendere Stellung am Theater français ein, auf dem ſie 1870 debütirte und dem ſie ſeit 1873 als membre sociétaire angehört. Sie ſtudirte von 1867 unter Breſſant am Conſervatoire und begründete ihren Ruf als Antoinette in Le Gendre de Mr. Poirier und als Cathérine in L'Etrangère. Ihren größten Triumph aber errang ſie bis jetzt als Blanche de Chelles in der Sphinx. Geiſt, Schönheit, Tiefe und Innigkeit des Empfindungsausdrucks machen ſie zu einer der intereſſanteſten Erſcheinungen der heutigen Bühne. Wie ihre Freundin Sarah Bernhardt iſt ſie zugleich noch Malerin und Schriftſtellerin, dieſe zeichnet ſich noch überdies in der Bildhauerei aus.

Sarah Bernhardt wurde im Kloſter Grandchamps zu Verſailles erzogen, ſtudirte dann am Conſervatoire, betrat an der Porte St. Martin die Bühne, glänzte ſowohl hier, wie am Odeon, bis ſie 1872 am Theater français Aufnahme als Sociétaire fand. Sie iſt ohne Zweifel die genialſte Schauſpielerin des heutigen Frankreich, eine Schauſpielerin von großem Stile zugleich, von einem hohen Selbſtgefühle erfüllt, das jeden Vergleich, jede Unterordnung unter eine andere Größe ihres Gebiets, auf ihre Eigenthümlichkeit trotzend, ſtolz von ſich ablehnt. Ebenſo groß, wie ihre Geſtaltungskraft, iſt die Dämonie der Leidenſchaft, mit der ſie ihre Geſtalten erfüllt. Von einem brennenden Streben nach Ruhm und Gewinn beſeelt, iſt ſie wie ihre Vorgängerin die Rachel nach Amerika gegangen, um dieſe in ihren Erfolgen zu überbieten. Doña Sol in Hernani, Mademoiſelle de Belle Isle, Doña Maria in Ruy Blas, Miß Clarkſon in l'Etrangère, Phèdre, Alkmène im Amphytrion und Berthe de Savigny in der Sphinx zählen zu ihren vielen Triumphen.

Obſchon das franzöſiſche Drama in letzter Zeit etwas von der Höhe herabgeglitten iſt, welche es früher in der Literatur dieſes Landes einnahm, ſo ſteht es hier doch noch heute in höherem literariſchen Anſehen, als in allen übrigen Ländern. Dies läßt ſich recht deutlich an der Menge der auch in dieſem Jahrhundert wieder über beide erſchienenen Schriften erkennen, auf deren wichtigſte ich im Laufe dieſer Darſtellung ſchon hinweiſen konnte. Beſonders iſt der Geſchichte des Dramas und des Theaters eine immer ſteigende Aufmerkſamkeit zugewendet worden und zwar nicht blos in den die ganze Poeſie oder Literatur umfaſſenden Werken, ſondern auch in einer Menge von Specialſchriften, die oft auf den ſorgfältigſten und eingehendſten Unterſuchungen beruhen. Fängt man doch jetzt ſogar an, die Geſchichten einzelner Theater, ſelbſt der Provinz, zu geſonderter Darſtellung zu bringen. So erſchienen erſt in den letzten Jahren von Adolf Favre: Les Clercs du Palais, von Adolphe Jullien: Le théâtre de Madame de Pompadour und La comédie à la cour de Louis XVI.; von Eugène d'Ariac: Le théâtre de la foire; von Emile Campardon: Les Spectacles de la foire; von Frédéric Favre: Hiſtoire du Théâtre français en Belgique, von Gomourt: Madame Pompadour et le théâtre des petits appartements; von Arthur Heulhard: La foire de St. Laurent; von Georges Lecoq: Le théâtre de St. Quintin; von Bonaſſins: Les acteurs dramatiques et la comédie françaiſe, ſowie Les ſpectacles français et la comédie françaiſe und Hiſtoire adminiſtrative du théâtre français. Nicht minder verdient hier Erwähnung, was auf dem Gebiete kritiſcher Ausgaben älterer dramatiſcher Schriftſteller und hiermit verbunden auf dem der Biographie dieſer letzteren geſchehen iſt. Nur allein in den Jahren 1875—78 erſchienen noch von Ed. Fournier: Les Oeuvres complètes de Beaumarchais; von L. Moland: Colin d'Harville, Théâtre, ſowie Théâtre de Lafontaine; von Georges d'Heylli: Théâtre de Marivaux, ſowie Oeuvres de Regnard; von L. Moland: Théâtre de la Révolution, Choix de pièces; von Fournier: Théâtre de Marivaux; von L. Moland: Théâtre de Picard. — Auch an theatraliſchen Werken hat es, wie wir geſehen, in dieſer Zeit nicht gefehlt. Am reichſten aber entwickelte ſich die Kritik und die theatraliſche Statiſtik, jene in einer ungeheuren Menge von Zeitſchriften, dieſe in einer immerhin beträchtlichen Zahl von Almanachen, Annalen ꝛc.

Von ersteren müssen zuerst die 1818 entstandenen beiden Journale Le conservateur und La Minerve française erwähnt werden. Beide gingen jedoch schon 1820 ein, weil sie sich nicht der jetzt wieder eingeführten Censur unterwerfen wollten. Jenes war das Organ von Chateaubriand, Lamartine und Fievée; dieses das von Benj. Constant, Jouy, Etienne. 1819 folgte der Constitutionel, an welchem S. Beuve sich in so bedeutender Weise als kritische Autorität bewährte. Seine hier veröffentlichten kritischen Aufsätze sind in den Causeries du lundi enthalten. Gleichzeitig traten Victor Hugo und Soumet mit Le conservateur littéraire hervor, welcher bis 1828 bestand; 1820 die bis 1829 bestehenden Annales de la littérature. De Quincy, Rémusat, Nodier u. A. gehörten zu ihren Mitarbeitern. Ihnen reihte sich 1824—31 Le Globe, gegründet von Pierre Leroux und Dubois, an; 1825 die Revue brittanique und die von Guizot, Rémusat und Broglie gegründete Revue française (1830), 1826 aber der Figaro, an welchem Jules Janin*), Paul Lacroix, Alphonse Royer, Gozlan, Alphonse Carré und seit der Julirevolution auch Sandeau und George Sand kritisch-literarisch betheiligt waren. Er ging 1833 ein, erstand aber 1837 in veränderter Form. Eine der bedeutendsten literarischen Zeitschriften der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts war ferner die Revue de Paris. Von Véron 1829 gegründet, bestand sie bis 1845. Die geistvollsten Schriftsteller der Zeit, Benj. Constant, Lamartine, Delavigne, St. Beuve, De Vigny, De Musset, Scribe, Alex. Dumas, Sue u. v. a. waren an ihr betheiligt. Auch die Revue des deux Mondes, welche sie endlich verdrängen sollte, trat in diesem Jahre ins Leben. Sie gewann aber erst unter Buloz vom Jahre 1831 an eine festere Gestalt. Sie schlug eine freisinnige, doch fest am Constitutionalismus festhaltende, und dabei philosophisch-vornehme Richtung ein, in ihren Spalten die Elite der französischen Schriftsteller vereinigend. About, Augier, Balzac, Barbier, Chasles, Dumas, Feuillet, Eug. Delacroix, Forçade, Th. Gautier, Gozlan, A. Geoffrey, Guizot, Pierre Leroux, Littré, Loménie, Magnin, Merimée, Musset, Nisard, Nodier, G. Sand, Sandeau, Sue ꝛc. ꝛc. gehörten zu ihren Mitarbeitern. — 1835 folgte die Nouvelle Minerve, welche bis 1838 bestand, und an welcher Charles Comte, Lemercier und Odilon Barrot

*) Von Jules Janin erschien 1879 eine Auswahl der Critiques dramatiques.

arbeiteten, 1836 wurden die beiden großen Blätter La Presse und Le siècle gegründet. Bei jener waren die literariſchen Intereſſen hauptſächlich durch Théophile Gautier und Alexandre Dumas, bei dieſem durch Desnoyers vertreten. — Von 1841—49 gaben Pierre Leroux, G. Sand und Louis Viardot die Revue indépendante heraus. M. de Villeméſant rief 1854 den neuen Figaro ins Leben, welcher eine ſo wichtige Rolle in der Journaliſtik zu ſpielen beſtimmt war. Im Jahre 1878 aber übten, nach den Annales du Théâtre von Ed. Noël und Edm. Stoullig, 58 größere Journale in Paris die Theaterkritik aus, von denen ein großer Theil erſt inzwiſchen entſtanden war. Hier folgt die Liſte derſelben mit Angabe der darin die Kritik damals ausübenden Schriftſteller:

1) Journale, welche Beſprechungen der Neuigkeiten am Tage nach der Aufführung bringen:

Aſſemblée Nationale; L. Stapleaux.
Bulletin français; Armand Silveſtre.
Charivari; Pierre Véron.
19. Siècle; Bréban.
Entr' acte; Achille Denis und Bourgeat.
Evènement; Albert Wolff.
Figaro; Auguſte Vitu.
France; Henri de Lepommeraye.
Gaulois; François Oswald.
Gazette de France; Dancourt (Adolphe Racot).
Lanterne; Pourcelle.
Liberté; Punch (Gaſton Vaſſy).
Marſeillaiſe; Edmond Lepelletier.
National; Edm. Stoullig.
Paris-Journal; Henri de Pène.
Petit Caporal; Jules Amigues.
Petit Journal; Emile Abraham.
Petit Moniteur; Guſtave Claudin.
Petit National; Edm. Stoullig.
Petit Pariſien; Lucien Debroas.
Petite Preſſe; Vitor Cochinet.
Rappel; Henri Maret.
Soir; Alphonſe Deſère (M. Duchemin).
Soleil (Jules Guillemot),
Télégraphe; Louis Ulbach.

Temps; Lereboullet.
Voltaire; Raoul Taval (Raoul Toché).

2) Journale, welche in Feuilletons und wöchentlich darüber berichten.

Constitutionel; Hippolyte Hoſtein.
Défenſe; Paul de Margaliers (Paul d'Arlhac).
19. Siècle; Henri Fouquier.
Eſtafette; Armand Silveſtre.
François; Louis Moland.
Indépendance Belge; Alexandre de Lavergne u. Gaſton Bérardi.
Journal des Débats; Clément Caragual.
Journal officiel; Alphonſe Daudet.
Liberté; Albert Delpit.
Meſſager de Paris; Eugène Taſſin.
Monde; Benet.
Moniteur univerſel; Paul de St. Victor.
National; Théodore de Banville.
Nord; Guſtave Bertrand.
Ordre; Jacques Amigues.
Patrie; Eduard Fournier.
Pays; Georges Maillard.
Preſſe; Jules Cleretin.
République françaiſe; Jean Guſtave Bertrand.
Siècle; de Bièville.
Temps; Francisque Sarcey.
Union; Daniel Bernarnd.
Voltaire; Emile Zola.
Courrier d'Etat; Edm. Stoullig.
Illuſtration; Savigny (Henri Lavoix).
Monde illuſtré; Charles Monſelet.
Journal illuſtré; Darcourt (Ch. Réty).
Paris-Théâtre; Félix Jahyer.
Revue Théâtrale; Edm. Benjamin und Paul Giniſty.
Univers illuſtré; Gérôme (Kaempfen).

3) Revues.

Correſpondant; Victor Fournel.
Revue des deux Mondes; F. de Lagenevais.
Revue politique et littéraire; Maxime Gaucher.
Revue de France; Edouard Thierry.

Druck von Emil Herrmann ſen., Leipzig.

EDUARD SCHLICKE
Buchhandlung
in
LEIPZIG
(BALTHASAR ELISCHER)

Digitized by Google

Digitized by Google

Stanford University Library
Stanford, California

In order that others may use this book, please return it as soon as possible, but not later than the date due.

PRINTED IN U.S.A.

Digitized by Google